МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

СИНТЕЗ СЦЕНІЧНИХ ПРИЙОМІВ ТА АКТОРСЬКИХ ТЕХНІК У ВТІЛЕННІ ОБРАЗУ АННИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ ЗА П'ЄСОЮ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:
Здобувачка вищої освіти
за ОПП «Сценічне мистецтво»
Єлизавета БОЙКО

Науковий керівник:
доктор філософії, старший викладач
кафедри майстерності актора та
режисури драматичного театру
Алевтина СТЬОПІНА

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри театрознавства
КНУТКіТ ім. І. Карпенко-Карого
Лілія ДАНИЛЕЙКО

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри
доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО Стеценко

«____»_____ 20__ р.

Харків 2024

ЗМІСТ

ВСТУП……..…..3

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ……..…...7

1.1. Стан наукової розробки проблематики……...……7

1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологія дослідження……....14

Висновки до розділу 1…….22

РОЗДІЛ 2. СЦЕНІЧНІ ПРИЙОМИ ТА АКТОРСЬКІ ТЕХНІКИ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ АННИ У П'ЄСІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА……...…….24

2.1. П'єса «Украдене щастя» І. Франка як універсальна модель людських стосунків: особливості трактування образу Анни в театральних постановках українських театрів ……...……...……24

2.2. Особливості сценічних прийомів та акторських технік в контексті умовного театру……..30

Висновки до розділу 2…….43

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРИТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ ЗА П'ЄСОЮ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА РЕЖИСЕРКИ ТЕТЯНИ АВРАМЕНКО……..…47

3.1.Варіативність особистісного та соціального звучання образу Анни в п'єсі І. Франка «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко на тлі воєнного стану в Україні……47

3.2. Процес створення образу Анни Задорожної крізь призму особливостей умовного театру……..50

Висновки до розділу 3…….56

ВИСНОВКИ……...59

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. П'єса «Украдене щастя» І. Франка – яскравий приклад поєднання реалізму та модернізму, цікавила митців різних поколінь, починаючи з Корифеїв українського театру, І. Карпенка-Карого та М. Садовського. «Украдене щастя» – один із найпопулярніших сценічних творів, що не втрачає своєї актуальності і в наш час, оскільки в часі війни проблема людей в яких вкрали майбутнє відчувається особливо гостро. Жорстока реальність, яка руйнує людські долі, стимулює звертатись до відомих і знаних сюжетів, які відкривають наново нові сенси та показують правду життя й вчинків живої людини, що прагне справедливості. Зниклі безвісти, сповіщення про загибель – реалії нашого часу, що травмують людей і суспільство в цілому. Життя у часи, де щастя вкрадено чи не в кожної української родини, стимулює поглянути на образ Анни Задорожної як на ляльку, яка опинилась у руках ляльковода під назвою Війна. Синтезуючи акторські техніки та сценічні прийоми та втілюючи їх в образі Анни засобами умовного театру, можна відкрити нові грані героїні в непобутовому способі існування.

Об'єкт дослідження – комбінування сценічних прийомів та акторських технік у виставі «Украдене щастя» І. Франка режисерки Т. Авраменко на малій сцені Київського академічного театру ляльок.

Предмет дослідження – образ Анни у виставі «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко.

Мета роботи – виявити особливості технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історіографію питання та охарактеризувати джерельну базу дослідження;
- уточнити понятійно-категоріальний апарат та методологію дослідження;

- дослідити філософську основу драматичного твору «Украдене щастя» І. Франка як універсальну модель світу та людських стосунків;
- виявити специфіку акторської інтерпретацій образу Анни Задорожної в постановках за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка в історичній ретроспективі;
- проаналізувати умовний театр як унікальну художню систему і виявити специфічні для нього сценічні прийоми та акторські техніки, а також виявити особливості використання маски;
- розкрити процес трансформації образу Анни Задорожної у виставі «Украдене щастя» І. Франка в постановці режисерки Т .Авраменко на сцені Київського академічного театру ляльок (2024 р.) відповідно до специфіки авторського переосмислення п'єси в контексті актуалізації;
- розглянути процес створення сценічного образу Анни Задорожної крізь призму особливостей естетики умовного театру, а також виявити сценічні прийоми та акторські техніки, що застосовувалися в умовному театрі.

Методи дослідження зумовлені метою, завданнями і предметом дослідження. У кваліфікаційній роботі застосовано міждисциплінарний підхід, який посприяв всебічному розгляду і осмисленню синтезу сценічних прийомів та акторських технік у втіленні ролі Анни в п'єсі І. Франка «Украдене щастя».

Для вирішення поставлених завдань у магістерській роботі застосовано загальнонаукові та конкретно наукові методи пізнання:

– аналітичний метод – для опрацювання наукової літератури (літературознавчих, мистецтвознавчих, театрознавчих досліджень і публікацій);

– джерелознавчий метод – для вивчення джерельної бази дослідження;

– історичний метод – для розкриття особливостей формування та розвитку умовного театру,

–типологічний метод, застосування якого зумовлено необхідністю виявлення особливостей акторських підходів та методів роботи над роллю Анни Задорожної;

– метод мистецтвознавчого аналізу та часткової реконструкції вистав – для виявлення особливостей трактування і розкриття образу Анни в п'єсі «Украдене щастя» І. Франка українськими акторками XX - початку XXI ст.;

– метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна роботи. Кваліфікаційна робота є авторською, теоретично обґрунтованою та логічно завершеною науковою працею з актуальних проблем мистецтвознавства. Вперше у вітчизняній науці досліджено синтез сценічних прийомів та акторських технік в роботі над роллю Анни в драмі Івана Франка «Украдене щастя».

Уперше:

- досліджено філософську основу драматичного твору «Украдене щастя» І. Франка як універсальну модель людських стосунків;
- проаналізовано умовний театр як унікальну художню систему і виявлено специфічні для нього сценічні прийоми та акторські техніки, а також розкрити особливості використання маски як важливого елементу унікальної сценічної мови;
- охарактеризовано процес трансформації образу Анни Задорожної у виставі «Украдене щастя» І. Франка в постановці режисерки Т .Авраменко на сцені Київського академічного театру ляльок (2024 р.) відповідно до специфіки авторського переосмислення п'єси в контексті актуалізації класичного сюжету;
- висвітлено процес створення сценічного образу Анни Задорожньої крізь призму особливостей естетики умовного театру, а також виявлено сценічні прийоми та акторські техніки, що застосовувалися в непобутовому існуванні.

Окрім того:

– уточнено та доповнено поняття: «прийом», «сценічний прийом», «акторська техніка», «умовний театр» та ін.;

– вивчено вплив сучасних світових тенденцій театрального мистецтва на традиційні підходи до створення сценічного образу;

– введено до наукового обігу маловідомі факти щодо особливостей роботи над образами в процесі постановки вистав за п'єсою І. Франка «Украдене щастя»;

– запропоновано комбінацію сценічних прийомів та акторських технік у виставі «Украдене щастя» І. Франка режисерки Т. Авраменко

Практичне значення роботи полягає у можливості використання результатів дослідження в навчальному процесі з театрознавчих дисциплін та майстерності актора при втіленні драми «Украдене щастя» в мистецьких навчальних закладах, а також, при написанні нових досліджень творчості Івана Франка.

Апробація результатів відбулася в рамках:

1. Бойко Є. Сценічні версії п'єси «Украдене щастя» Івана Франка в оцінці критики. V Міжнародної Науково-Творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків), 18-19 травня 2024 р.
2. Бойко. Є. Соціально-терапевтична складова вистави «Украдене щастя» за однойменною п'єсою Івана Франка режисерки Тетяни Авраменко. 16th International Scientific and Practical Internet Conference. October 14-15, 2024. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, 454 p. http://www.wayscience.com/wp-content/uploads/2024/10/Conference-Proceedings-October-14-15-2024-1.pdf

Структура та обсяг дослідження: робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг 72 сторінки, з них основн. тексту 65 сторінок, список джерел складає 68 позицій.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Стан наукової розробки проблематики

Дослідження особливостей поєднання сценічних прийомів та акторських технік, що використовуються в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко передбачає вивчення та аналіз широкого поля дотичних питань, зокрема: специфіку умовного театру та характерних для його філософсько-естетичних основ прийомів та методів; виявлення специфіки акторської інтерпретацій образу Анни в історичній ретроспективі і на сучасному етапі та ін., що відповідно вимагає залучення та опрацювання значного масиву наукової літератури.

У процесі аналізу досліджень та наукових публікацій з літературознавства, філософії, психології, культурології, театральної педагогіки, мистецтвознавства та театрознавства матеріали з обраної тематики поділено на групи згідно з проблемно-типологічним принципом:

1. літературознавчі наукові статті та публікації українських і закордонних науковців, у яких проаналізовано особливості п’єси «Украдене щастя» І. Франка, зокрема розглянуто характери головних персонажів;

2. теоретичні праці, присвячені проблематиці створення актором художнього образу персонажа, його розкриття відповідно до режисерського бачення постановки та безпосередньо акторського трактування персонажу;

3. театрознавчі та мистецтвознавчі публікації, в яких аналізуються різноманітні аспекти проблематики театрального прочитання п’єси «Украдене щастя» І. Франка на сценах українських театрів, зокрема, особливостям утілення головної героїні – Анни Задорожної;

4. наукові праці, предметом дослідження яких є різноманітні аспекти використання сценічних прийомів, сценічного втілення та акторських технік;

5. наукові публікації провідних представників гуманітарної науки, проблематика яких корелює з театрознавчим напрямом теми цієї кваліфікаційної роботи.

Дослідженню сприяння різноманітних форм хронотопу, наділених естетичною функцією, відтворенню обставин, створенню напруженої психолоігчної атмосфери, розкриттю українських національних характерів, які в експремальних ситуаціях проявляють істинну сутність, постають у своїй багатогранності, непередбачуваності та неоднозначності, присвячено наукову публікацію В. Працьовитого «Естетична функція хронотопу в трагедії «Украдене щастя» Івана Франка» [32].

Дослідженню моделі любові в п'єсі Івана Франка «Украдене щастя» присвячено статтю З. Захарчука «Франкова модель любовного трикутника (за п'єсою «Украдене Щастя») [12]. Автор стверджує, що «у творі піддаються ревізії патріархальні уявлення про роль жінки та чоловіка в соціумі та родині. Художня модель любовного трикутника увиразнює відмінність фемінних і маскулінних життєвих цінностей: Анною керує пристрасть, Миколою – громада, Михайлом – амбіції» [12, с. 172], а «трактування жіночого образу Іваном Франком розвінчує поведінкові і світоглядні матриці традиційного українського типу фемінності» [12, с. 171].

Розгляду наративних особливостей драми «Украдене щастя» І. Франка та її сценічної рецепції режисеркою Л. Петренко присвячено наукову публікацію К. Проценко «Наративні особливості «Украденого щастя» І. Франка (літературна та сценічна версії)» [33]. Авторкою зроблено висновок «про перетворення під керівництвом режисера розірваних елементів сюжету драми на нову самостійну цілісність» [33, с. 84].

Дослідженню трансформації трагедійних акцентів у постановках драми Івана Франка «Украдене щастя» в українському театрі присвячено публікацію О. Калініченко [13, с. 23]. Авторкою констатовано, що «вистава "Украдене

щастя”, яка на початку йшла як трикутник про кохання, еволюціонувала до проблеми конкретної людини, особистості, і дійшла до відтворення міфу на сцені. І на цьому, я думаю, її сценічна історія не закінчилась, а ступила в новий вимір, нову епоху» [13, с. 27].

Прийоми і технології актуалізації досвіду «епічного театру» на матеріалі творів новітньої української драматургії розглядає О. Бондарева в статті «Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії» [3].

Проблематика сценічних прийомів та акторських технік отримала виявлення в ряді наукових публікацій.

Аналізу новаторських сценічних прийомів у п’єсі китайського експериментального театру «Сигнал тривого» Г. Сінцзяня, що проявляється на рівні звукового супроводу, освітлення, освоєння та розширення сценічного простору, присвячено статтю Д. Маляр «Новаторські прийоми сценічного втілення у п’єсі Гао Сінцзяня «Сигнал тривоги» [25].

Проблему застосування прийому «сцена на сцені» як чинника творення іронічного стилю аналізує Н. Науменко в статті «Прийом «сцена на сцені» як іронічне моделювання художнього світу» [27]. Авторка на основі аналізу п’єси Л. Тіка, збудованої на засадах «театру в театрі», визначає роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утверджує його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Основні складові техніки актора та її ролі у процесі удосконалення професійної діяльності виконавця аналізують Н. Гусакова і В. Штефюк в статті «Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності» [9, с. 289]. Авторками здійснено класифікаційний орієнтир професійних компетенцій майстра сценічного мистецтва та охарактеризовано особливості акторської техніки у роботі над різножанровими сценічними творами.

Окремий інтерес представляють наукові праці, присвячені особливостям ігрової ляльки та театру ляльок. Дослідженню сучасних тенденцій розвитку мистецтва ігрової ляльки, що пов’язані із залученням виражальних засобів

різних видів сценічних мистецтв у концептуальному вирішенні вистав, естрадних номерів та інших форм сценічних показів з лялькою присвячено наукову публікацію О. Бучми «Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва» [6]. Авторка окреслює спектр необхідної модернізації акторських технологій сучасного лялькаря для існування у нових сценічних ситуаціях, а також розглядає «сценічні видовища з ігровою лялькою, що стоять за визначенням на межі різних видів та жанрів сценічних мистецтв та синтезують їх» [6, с. 186].

Особливе значення в інсценізації Т. Авраменко п'єси «Украдене щастя» І. Франка має маска, що, у свою чергу, зумовило долучення до джерельної бази дослідження наукової літератури, присвяченої різноманітним аспектам використання театральної маски. Серед інших назвемо праці Л. Маловицької «Естетичний зміст маски у східному традиційному театрі: ієрогліфічно-інформаційна візуалізація образу» [24], А. Медведєвої «Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія» [26], Ю. Пігель «Феномен маски як засіб перевтілення (історико–теоретичний контекст)» [30] та ін.

Важливими в процесі розкриття теми кваліфікаційної роботи стали ґрунтовні праці українських істориків і теоретиків театру – О. Клековкіна [17], М. Гринишиної «Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках» [8], В. Заболотної та А. Липківської «І. Франко. «Украдене щастя»» [10, с. 455], Б. Козака «Штрихи до портрету Сергія Данченка» та ін. [18, с. 7], Н. Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук: Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз» [20] та ін.

Науково-теоретичну основу кваліфікаційної роботи складають праці провідних українських і закордонних вчених, а також теоретиків і практиків театру і театральної педагогіки, в яких розглянуто основні аспекти сценічних прийомів та акторських технік. Серед інших назвемо праці Е. Барби [39; 40], П. Брука [41], Є. Гротовського [47], Г. Крега [43], Л. Страсберга [62], Т. Сузукі [63] та ін.

Звернення до означених праць посприяло проведенню комплексного дослідження теми кваліфікаційної роботи на основі провідних теорій театрального та акторського мистецтва, а також різноманітних естетичних принципів відомих театральних діячів ХХ ст., що заклали основу сучасних методів роботи над роллю та акторських технік.

Дослідження особливостей поєднання сценічних прийомів та акторських технік, що використовуються в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній вистав «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко спирається на відповідну джерельну базу, що стала підґрунтям для вивчення і аналізу різноманітних аспектів теми кваліфікаційної роботи.

Розглядаючи джерельну базу кваліфікаційної робити, можемо виділити наступні групи джерел:

1. фахові періодичні видання, в яких розміщено рецензії та відгуки на інсценізації п’єси «Украдене щастя» І. Франка на сцені українських театрів;

2. мемуарна література, що в контексті спогадів відомих українських акторок про роботу над образом Анни Задорожної є джерелом значного масиву фактологічного матеріалу;

3. словниково-довідкові видання, в яких містяться матеріали, що значно посприяли уточненню базових понять дослідження та формуванню понятійно-категоріального апарату;

4. електронні ресурси: офіційні сайти українських театрів;

5. оцифровані періодичні видання другої половини ХХ - початку ХХІ ст., в яких надруковано інтерв’ю з провідними театральними режисерами та акторами;

6. відеозаписи окремих інсценізацій п’єси «Украдене щастя» І. Франка», що аналізуються в кваліфікаційній роботі.

Для розробки теми магістерської роботи до джерельної бази залучено фахові періодичні видання України, а також зарубіжні тематичні видання. Зокрема, проведенню ґрунтовного дослідження посприяли наукові статті та матеріали, опубліковані на сторінках фахових видань «Український театр», «Просценіум», «КіноТеатр» та ін.

Матеріали дискусій про постановки п'єси «Украдене щастя» І. Франка, що відбулися в XX – на початку XXI ст. на сторінках фахових видань дозволяють проаналізувати особливості інтерпретації образу Анни Задорожної та застосовані актрисами прийоми і техніки.

Важливе місце в джерельній базі дослідження займають словниково-довідкові видання: «Словник театрознавчих термінів і понять» [35, с. 127], П. Паві «Словник театру» [29], що містить близько 700 основних театрознавчих понять; О. Клековкіна «THEATRICA : Лексикон» [16, с. 263-264].

Значний фактологічний матеріал для дослідження міститься в критичних статтях та рецензіях: В. Заболотної «У пошуках Украденого щастя» [11], Кашперської Д. «Щастя на Голгофі. Прем'єра «Украдене щастя» Дмитра Богомазова» [14], Є. Букета «Театр під час війни: дружини захисників поставили виставу про украдене щастя українців» [4] та «Дмитро Лінартович: «Потравмовані, згорьовані душі людей України потрібно вести в театри на реабілітацію» [5, с. 14], Л. Костинюк «Терапія театром» [21], Е. Овчаренка «Повернення до себе» [28] та ін.

Завдяки відеозаписам вистави «Украдене щастя» можемо проаналізувати стиль гри виконавиць головної ролі, особливості їх акторської пластики, використання зовнішніх засобів акторської виразності та ін.

Використання в процесі дослідження особливості технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожньої у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко вищеозначених джерел фактологічного матеріалу зробило можливим доповнення та уточнення змістовної частини кваліфікаційної роботи.

Зокрема, різноманітна джерельна база посприяла: уточненню понятійно-категоріального апарату та методології дослідження; дослідженню філософської основи драматичного твору «Украдене щастя» І. Франка як універсальної моделі людських стосунків; виявленню специфіки акторської інтерпретацій образу Анни Задорожної в постановках за п'єсою «Украдене щастя» І. Франка в історичній ретроспективі; аналізу умовного театру як унікальної художньої

системи і виявлення специфічних для нього сценічних прийомів та акторських технік, а також виявленню особливості використання маски як важливого елементу унікальної сценічної мови; розкриттю процесу трансформації образу Анни Задорожної у виставі «Украдене щастя» І. Франка в постановці режисерки Т. Авраменко на сцені Київського академічного театру ляльок (2024 р.) відповідно до специфіки авторського переосмислення п'єси в контексті актуалізації відомого сюжету; розгляду процесу створення сценічного образу Анни Задорожної крізь призму особливостей естетики умовного театру, а також виявити сценічні прийоми та акторські техніки, що застосовувалися в непобутовому існуванні.

Матеріалами дослідження стали постановки п'єси «Украдене щастя» І. Франка:

- режисер-постановник М. Садовський (Микола – С. Паньківський, Анна – Л. Ліницька, Михайло – І. Мар'яненко), 1912 р.;

- режисер-постановник Г. Юра (Микола – А. Бучма, Анна – Н. Ужвій, Михайло – В. Добровольський), Київський академічний драматичний театр імені Івана Франка, 1949 р.;

- режисер-постановник С. Данченко (Микола - Б. Ступка, Б. Козак, Михайло – В. Розстальний, Ф. Стригун, Анна - Т. Литвиненко, А. Корнієнко), Львівський академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1976 р.;

- режисер-постановник І. Волицька (Микола - Р. Біль, Михайло - В. Губанов, Анна - Л. Данильчук), 1998 р.;

- режисер-постановник А. Білоус (Микола – Д. Суржиков, Анна – К. Кістень, Михайло – А. Білоус), київський МТМ «Сузір'я», 2004 р.; та (Микола – І. Потапов, Анна – Д. Грачова, Михайло – В. Бобух) Київський національний академічний Молодий театр;

- режисер-постановник Д. Богомазов (Микола - О. Печериця, Анна - Т. Міхіна, Михайло - Д. Рибалевський), Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2017 р.;

- режисер-постановник Т. Авраменко (Анна – Є. Бойко, Михайло – Д.

Дінартович, Микола – Ю. Хетчиков), Київський академічний театр ляльок, 2024 р.

1.2.Понятійно-категоріальний апарат і методологія дослідження

Методологія дослідження зумовлена логікою режисерського трактування п'єси «Украдене щастя» І. Франка Т. Авраменко. Зважаючи на те, що відповідно до авторського бачення, режисерка робить акцент на умовності сюжету, його позачасовості і позапросторовості, виводячи на перший план ідею про те, що в умовах війни будь-яка людина є лише лялькою в руках долі, а лексика вистави насичена метафорами, алегоріями і натяками, використанням засобів пластичної виразності, ляльок, соціальних масок, особливу увагу в дослідженні звернено на естетиці умовного театру.

Широкий розвиток методів дослідження – одна з характерних рис сучасної гуманітаристики. Методологічний апарат сучасної теорії та історії культури досить широкий, завдяки принципу послідовності, заснованому на поєднанні ефективного застосування різних методів, що використовуються в суміжних галузях знання. Міждисциплінарний характер дослідження зумовив поєднання загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення) методів дослідження та мистецтвознавчих, театрознавчих культурологічних, історичних та філософських методів.

Одним із основних методологічних підходів дослідження особливостей технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко є системний підхід.

У дослідженні особливостей технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко методологічною основою є системний та мистецтвознавчий підхід, що спираються на загальнонаукові методи пізнання.

Системний підхід – це загальнонаукова методологія обґрунтування принципів наукових досліджень системних властивостей явищ, процесів, систем та їх функціонування у взаємозв'язку з такими аспектами: компонентними (склад системи), структурними (структури та будови), функціональними (функції та функціональні зв'язки елементів системи), агрегатними (системоутворюючі фактори), ситуаційними (взаємодія із зовнішньою середовищем) [22].

У системному підході об’єкт наукового дослідження розглядається як множинність різних елементів, цілісні властивості якої зумовлюються їх взаємозв’язком. Основний акцент, відповідно, робиться на виявленні всього різноманіття зв'язків і відносин, що мають місце як всередині об'єкта, що досліджується, так і в його взаємовідносинах із зовнішнім оточенням і середовищем. Об'єкт принципово може бути проаналізований, якщо абстрагуватися з його взаємодії з середовищем. Елементи системи у рамках системного підходу розглядаються з урахуванням їхньої значущості та функцій усередині цілого. Їх розуміють як відносно неподільні в контексті певного завдання та даного об'єкта.

На нашу думку, ґрунтовне дослідження означеної проблематики забезпечує застосування системного методу, аналітичного методу, джерелознавчого методу, методу термінологічного аналізу, історичного методу, типологічного методу, методу мистецтвознавчого аналізу та часткової реконструкції вистав, а також методу теоретичного узагальнення.

У свою чергу, ґрунтовне дослідження теорії та практики театрального мистецтва у контексті сценічних прийомів та акторських технік передбачає вільне володіння термінологією.

Відповідно до мети та специфіки поставлених завдань, вважаємо за доцільне уточнити та доповнити поняття: «акторські техніки», «сценічні прийоми», «сценічна пластика», «театральність», «умовний театр» та ін.

Акторські техніки розвивалися протягом всієї історії театру – століттями розширювалася їх різноманітність та складові, змінювалися завдання. З появою режисерського театру на початку XX ст. багато його представників прокладали

шлях до трансцендентальності мистецтва актора, що зумовило новий виток в їх розвитку. Вони вдосконалювалися залежно від історичного періоду, виду театру, наприклад, драми, фізичної, музичної комедії, пантоміми; його естетичної спрямованості – реалістичний театр, умовний театр, епічний театр (Б. Брехта), театр жорстокості (А. Арто), трансцендентальний театр (Є. Гротовського, П. Брука), а також відповідно до методу сценічного буття актора – перетворення, актор-надмаріонетка (Г. Крег), очарування персонажа (Б. Брехта), екстатичне існування актора (А. Арто), трансперсональний акт (Є. Гротовського) та ін.

Відомо, що етимологія слова «техніка» сягає своїм корінням в Стародавню Грецію і буквально означає мистецтво, майстерність, вміння. Акторська техніка є сукупністю професійних навичок та прийомів, що забезпечують гармонійний, природний та ефективний творчий процес створення сценічного образу.

Багато діячів світового театру прокладали шлях до трансцендентальності мистецтва актора: його здібності переступити від утилітарно ремісничих прийомів у своїй творчості до того, що зазвичай знаходяться за межами повсякденного сприйняття, за межами щільної матерії, в прихованих зонах підсвідомості, щоб виявити там основу для справжнього і, досягаючи повної єдності між тілом, почуттями і думками, знайти можливість змінюватися і самовдосконалюватися з допомогою мистецтва [42].

Наприклад, акторська техніка, як єдність внутрішніх (психічних) та зовнішніх (фізичних) складових, обґрунтована у театральній системі як психотехніка. Сам термін був введений у науковий обіг німецьким психологом В. Штерном у 1903 р. і тривалий час означав галузь психології, що розробляє методологію психотерапії, а завдяки працям М. Еліаде почав активно використовуватися в релігієзнавстві як еквівалент слову йога, позначаючи особливого виду релігійну практику [36, с. 45].

Відомо, що акторська психотехніка, базуючись на основних принципах системи – життєва правда, органічність, дія як основа сценічного мистецтва, надзавдання і перетворення, – об'єднує два нерозривні напрямки: роботу актора над собою, що передбачає щоденний тренінг і роботу актора над роллю, що

розкриває процес перетворення у образ. До її основних творчих елементів відносяться: сценічна увага як активна зосередженість, уява, фантазія, сценічна свобода - свобода від внутрішніх та зовнішніх «затискачів», сценічна віра, пам'ять відчуттів та дій, темпо-ритм, володіння голосом, дієвий метод спілкування та взаємодії, прийоми перетворення на сценічний образ «якби», «тут і зараз». Кожен із цих елементів вимагає постійного розвитку та вдосконалення, а професіоналізм актора залежить від рівня володіння всім спектром своїх психофізичних даних.

Критикуючи метод переживання, в якому актори йдуть до ролі зсередини, біомеханіка пропонує протилежне: підхід до ролі від зовнішнього до внутрішнього, що сприяло розвитку великої технічної майстерності за прикладом італійської актриси Е. Дузе, французьких акторів С. Бернар та ін. Відповідно до нерозривного зв'язку внутрішнього і зовнішнього в людині, знайдена зовнішня форма народжує необхідне почуття. Ця ідея знайшла свій відбиток у біомеханіці: від точного жесту чи руху дійти правді емоцій. Іншим важливим моментом акторської техніки стала ритмічна організація ролі та дії. У зв'язку з цим використовуються музичні закони в акторській грі, наприклад, партитурна структура ролі та визначає мовну техніку актора музичними термінами - легато (злито, плавно), стаккато (переривчасто), ритм, мелодика (як база інтонаційних конструкцій), тембр та ін. Також вони характеризують особливу роль танцю та пантоміми як руху людського тіла в ритмічному музичному просторі. Звільнивши актора від гриму та костюма, увага загострюється на тілесній виразності, ракурсах у просторі, динаміці дії. Ніяких декорацій все робиться тільки за допомогою акторського тіла: жестів, поз, поглядів або мовчання, що визначає істину взаємин між людьми, тому що словами сказати все неможливо. Тому актору важливо так натренувати свій інструмент, щоб він міг миттєво виконувати будь-яке отримане завдання. Вивчаючи його, він повинен виходити не з анатомії, а з придатності тіла, як матеріалу для сценічної гри, тобто будь-який помах руки, крок чи поворот голови мають бути яскравими, широкими, плакатними, вільними від життєвої

конкретності. У такій якості вони перетворюються на вражаючі непобутові засоби акторської виразності.

Біомеханіка є крок на шляху до тотального театру, де глядач стає учасником дії, ототожнюючись не з героєм (як у психологічному театрі), а з колективною спільністю. Джерелом такого театру була антична трагедія.

Акторські техніки розвивалися, взаємно доповнюючи одна одну у часі та просторі. Наприклад, Лі Страсберг – американський режисер, актор і педагог, натхненний системою К. Станіславського, створив на її основі свій Метод, який став одним із найпопулярніших в Америці. Наголошуючи на психологічних аспектах гри, він запропонував актору техніку, за допомогою якої, розвиваючи свою уяву, концентрацію, емоції та почуття, він грає не роль, а самого себе. Щоб відтворити, а не імітувати логічну та правдиву поведінку, Л. Страсберг загострює увагу на емоційній пам'яті актора, в якій він бачить ключ до таємниці творчості, оскільки творяча людина підсвідомо використовує спогади про відчуття та емоції [62]. Це дозволяє йому вивчати себе та події, що відбувалися в реальному житті. Прагнучи до універсальності актора, у якого будь-який рух, народжений усередині, передається імпульсами назовні, Л. Страсберг вказував на важливість занять йогою та тайцзи. Безумовно, Метод, відкриваючи актору можливість працювати з невидимими внутрішніми імпульсами, здійснювати процес пізнання та самопізнання, став кроком на шляху до трансцендентальності акторського мистецтва.

У другій половині XX ст. американський режисер, театральний педагог Е. Богарт гармонійно поєднала у своїй акторській техніці погляди постмодерністської ідеї американського хореографа-новатора М. Оверлі та Метод Сузукі (Suzuki) японського режисера, педагога та теоретика театру Тадаші Сузукі. В. Штефюк наголошує на тому, що «переосмисливши запропонований М. Оверлі метод, який складається з шести рівнозначних напрямів – простір, форма, емоція, рух, час та сюжет, що проявляються у здатності сприймати фізичну взаємодію, перцептивній здатності сприймати форму, здатності сприймати емоційні стани і самому перебувати в емоційних

станах, здатності ідентифікувати кінетичні стани за допомого пам'яті, здатносні сприймати тривалість дії або стану, а також механізми і інструменти, закликані регулювати їх тривалість; здатності сприймати та узагальнювати інформацію протягом періоду часу і робити висновки відповідно, Е. Богарт взяла за основу мінімалізм та деконструкцію, як два принципи постмодернізму, які дозволять актору перейти від однозначності висновків до відносності будь-яких цінностей та канонів» [36, с. 129].

Одним із основних понять кваліфікаційної роботи є поняття сценічного прийому.

У словниково-довідковій літературі поняття «прийом» трактується як «елементи техніки постановки, сценічної гри або драматургічного сюжету, конструкції характеру героя» [35, с. 104]. Відповідно «сценічний прийом – це «конструктивний прийом організації вистави» [35, с. 104]. За П. Паві, синтез жанрів і технік використовується «задля досягнення метафоричності» [29], шляхом колажування прийомів різних театральних традицій і систем.

Особливу увагу в процесі створення образу Анни приділено пластиці актриси, що вимагає уточнення трактування поняття «сценічна пластика».

О. Абрамовим та А. Кудренко пропонують розуміти сценічну пластику як «своєрідний комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, вмінь та психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу. Технічна мотивація будь-якого персонажу створюється актором засобами пластики, а «життя» тіла образу на сцені проходить як послідовність дій, реалізованих у пластичній формі» [1, с. 134].

О. Літовченко наголошує на тому, що «у сучасній постановочній практиці основна увага приділяється пізнанню дійсності та кращих типових сторін психології сучасного героя. Всебічне розширення жанрового різноманіття репертуару, активне прагнення режисури домагатися найбільш ясного і повного вираження авторського задуму, зростання майстерності актора, створюють ґрунт для ідейного, духовного і емоційного збагачення нашого сучасника [23]. Інтеграція, актуалізація і розвиток сценічного мистецтва створює новий тип

синтетичної вистави, в якому різні мистецтва, кожне своїми специфічними виразними засобами, розкривають авторський задум» [23, с. 83]. Автором акцентовано увагу на тому, що «у творчості сучасних режисерів-постановників простежуються використання пластичних сполучень у мізансценічній побудові епізоду вистави, але вони є лише допоміжними елементами розвитку дії, і підсилюють емоційний вплив художнього слова» [23, с. 84].

Театральність – поняття багатогранне. У словнику театральних термінів його визначено як «сукупність зображально-виражальних засобів і прийомів, властивих театрові як особливому виду мистецтва» [35, с. 127]. На думку О. Клековкіна, «театральність (а за нею й театр), як ознака явищ соціального життя, котра об’єднує різнорідні сфери демонстративної поведінки, спрямовані на те, щоб справити враження на партнера спілкування, народжується там, де твориться сакральний образ священної влади» [17, с. 4]. У найбільш загальному плані воно позначає сукупність виразних засобів, які відрізняють театр, театральну «реальність» від інших видів мистецтв. Найчастіше поняття «театральність» є синонімом особливої яскравості та виразності сценічної форми вистави чи акторського виконання. Іноді театральністю називають пристрасть режисера і акторів до оголення сценічної умовності вистави, навмисному підкресленню ігрових і постановочних прийомів, що використовуються, свідома відмова від створення на сцені ілюзії справжньої дійсності. У цьому понятті, з одного боку, підкреслюється самостійність театру як мистецтва, з іншого – зв'язок професійного театру з ширшим контекстом різних громадських виступів (політичних, судових, спортивних та ін.). Тому поняття «театральність» включає як культурну та соціальну зумовленість театру конкретної епохи, так і загальнокультурний та соціальний характер правил створення сценічної реальності, акторської поведінки, які можуть сприйматися, розумітися, оцінюватися як творцями вистави, так і глядачами. Оскільки проблема театральності пов'язана із самою специфікою сценічного видовища, умов його створення та сприйняття, вона піднімається і дебатується в періоди зламу усталених театральних, ширше – соціальних та

загальнокультурних традицій. Так було, зокрема, у театрі на межі XIX–XX ст., у період кризи реалістичного театру з його естетикою характерів та переживання, коли режисери-новатори Г. Крег та ін. були зайняті пошуками нових засобів сценічної виразності і прагнули перенести центр вистави на позатекстові аспекти подання – на просторово-часові параметри дії, мізансцени, акторську пластику, ритм, музику, сценічне освітлення. Пошуки іншої, нереалістичної умовності призвели до більш глибоких узагальнень, що перетворюють момент сценічного життя на символ, метафору, певний знак.

Термін «умовний театр» розуміється як самостійний напрям в межах художньої системи театральному мистецтві, поява якого пов'язана з протиставленням окремими режисерами авторського бачення самої ідеї театру та бачення театру майбутнього як антиподу натуралістичному і реалістичному театру.

Умовний театр – унікальна художня система, що сформувалася на початку XX ст. внаслідок впливу ряду загальних соціокультурних чинників та зародження театральної режисури як самостійного виду професійної діяльності, зміст та форма якої утворюють цілісний комплекс. Завдяки тому, що в обличчі режисера було певним чином зосереджено основну владу в театрі, окремі компоненти умовної мови, властиві театральній лексиці в цілому, сформувалися в цілісну естетичну парадигму, засобами якої той чи інший зміст вистави може набувати не лише максимально наближено до життя образ, але і цілеспрямовано перетворюватися на форми, апріорі нетотожні реальному світу.

Варто зазначити, що термін «умовний» має різну міру семантичного наповнення. У широкому значенні під умовністю розуміється характерна театру видова властивість (глядач, прийшовши до театру, приймає умову «обману», однак, будучи «введеним» у систему, перетворює код образного ряду вистави на зрозумілі йому сенси та цінності).

У більш вузькому, спеціальному значенні, умовність у театрі – це цілеспрямовано використані прийоми, системи образів, сюжети, композиційні рішення та ін. з метою деформації «картини життя» і перенесення їх у іншу

площину, коли образ сприймається як реальність, але яка таким чином акцентує увагу глядача на необхідному творцям вистави моменті (наприклад, теми, проблеми, конфлікт, окремий персонаж та ін.). Проте той чи інший образ, що формально належать сфері нереальності, не випадає із самої реальності. Навпаки, за допомогою умовності він набуває масштабу, сили.

Висновки до розділу 1

На основі історіографічного аналізу з'ясовано, що проблематика втілення п'єси І. Франка «Украдене щастя» в театральному мистецтві XX – початку XXI ст. неодноразово ставала предметом наукового дослідження (публікації М. Гринишиної, А. Липківської, В. Заболотної, О. Попової, К. Проценко та ін.). Проте зазвичай питання використання сценічних прийомів та акторських технік у втіленні образу Анни Задорожної в дослідження і публікаціях, представлених у вітчизняому науковому вимірі майже не розглядається. Висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства отримали лише окремі аспекти означеної проблематики.

Методологія дослідження зумовлена логікою режисерського трактування п'єси «Украдене щастя» І. Франка Т. Авраменко. Відповідно до авторського бачення режисерка робить акцент на умовності сюжету, його позачасовості і позапросторовості, виводячи на перший план ідею про те, що в умовах війни будь-яка людина є лише лялькою в руках долі. Лексика вистави насичена метафорами, алегоріями і натяками, використанням засобів пластичної виразності, ляльок, соціальних масок. Відповідно особливу увагу в дослідженні звернено до естетики умовного театру.

В основі дослідження лежить міждисциплінарний підхід та комплекс взаємодоповнюючих методів дослідження. У дослідженні особливостей технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко методологічною основою є системний та мистецтвознавчий

підхід, що спираються на загальнонаукові методи пізнання. Застосовано: системний метод, аналітичний метод, джерелознавчий метод, метод термінологічного аналізу, історичний метод, типологічний метод, методу мистецтвознавчого аналізу та часткової реконструкції вистав, а також метод теоретичного узагальнення.

На основі опрацювання теоретичних праць, уточнено базові поняття предметної сфери дослідження. Поняття «акторська техніка» розглядається як сукупність професійних навичок та прийомів, що забезпечують гармонійний, природний та ефективний творчий процес створення сценічного образу; поняття «прийом» трактується як елементи техніки постановки, сценічної гри або драматургічного сюжету, конструкції характеру героя; «сценічний прийом – як конструктивний прийом організації вистави. Пластика актора розглядається як своєрідний комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, вмінь та психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу.

Термін «умовний театр» розуміється як самостійний напрям в межах художньої системи театральному мистецтві, поява якого пов’язана з протиставленням окремими режисерами авторського бачення самої ідеї театру та бачення театру майбутнього як антиподу натуралістичному і реалістичному театру.

РОЗДІЛ 2
СЦЕНІЧНІ ПРИЙОМИ ТА АКТОРСЬКІ ТЕХНІКИ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ АННИ У П'ЄСІ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА

2.1. П'єса «Украдене щастя» І. Франка як універсальна модель людських стосунків: особливості трактування образу Анни в театральних постановках українських театрів

«Украдене щастя» – одна з найвідоміших в українській літературі соціально-психологічна драма, була написана І. Франком у 1891 р. спеціально для участі в літературному конкурсі (друга премія, 1893 р.) під назвою «Жандарм». За кілька років драму, перейменовану автором у зв'язку з цензурою (персонаж Михайла Гурмана – жандарма було перетворено на поштаря), після рекомендації до постановки на театральній сцені, було надруковано на сторінках журналу «Зоря».

Науковці стверджують, що «за життя письменника було здійснено три окремих видання п'єси. У текст другого видання, яке було здійснено у Львові 1901 р., І. Франко вніс декілька виправлень змістового та стилістичного характеру. Третє видання – у Києві, було здійснено 1909 р., але відомостей про участь у ньому автора немає» [37].

Варто зазначити, що основою п'єси стала «Пісня про шандаря» – детально аналізуючи першоджерело, письменник досліджує мотив жіночої зради в шлюбі, приходячи до висновку, що у всіх її вчинках вона керується виключно любов'ю: «задля своєї любові вона рішається на найбільшу жертву, яку тільки може принести женщина, – на неславу, на прилюдну нечесть» [38, с. 250]. Дослідники наголошують на тому, що «за жанровими ознаками «Украдене щастя» Івана Франка – це трагедія, в якій є трагічні обставини, трагічні образи-характери, трагічне вирішення головного конфлікту та активна дія в боротьбі за особисте щастя (…) головні дійові особи «борються за своє щастя, кожен по-різному, в межах своїх можливостей»» [32, с. 60].

Психологічною основою драми автор відповідно робить жіночу пристрасть, оскільки саме вона є основним чинником дій Анни, підштовхуючи до розриву стосунків з Миколою, розвитком любовної історії з Михайлом та конфронтації з соціумом, який апріорі засуджує настільки неприйнятну для заміжньої жінки поведінку. На думку дослідників, І. Франко дуже чітко виділяє момент, коли з головною героїнею починають відбуватися глибинні психологічні трансформації: «несподівана звістка про те, що Михайло живий, різко змінює психологічний стан Анни, яка тепер вже перебуває в іншому статусі» [32, с. 62].

Перша інсценізація п'єси «Украдене щастя» відбулася в театрі «Руська бесіда» у Львові (прем'єра 16 листопада 1893 р., у ролі Анни – А. Осиповичева, Миколи – К. Підвисоцький, Михайла – С. Янович). Одразу ставши однією з найбільш затребуваних на сценах українських театрів Галичини, п'єса швидко розширювала географічні обрії – в лютому 1904 р. її було поставлено І. Карпенко-Карим в Київському театрі «Бергоньє» – зірковий склад акторів (Анна – Л. Ліницька, Микола – І. Карпенко-Карий, Михайло – М. Садовський) забезпечив одностайні схвальні відгуки серед критиків і глядачів. У 1912 р. постановку п'єси здійснив М. Садовський (Микола – С. Паньківський, Анна – Л. Ліницька, Михайло – І. Мар'яненко) та С. Чарнецький (Микола – В. Юрчак, Анна – К. Рубчакова, Михайло – Лесь Курбас [10, с. 442]. Дослідники наголошують на тому, що «роль Анни завжди була другорядною. Лише у 1912 р., у постановці Миколи Садовського, Анна (Любов Ліницька) привернула найбільшу увагу» [13, с. 24]. Л. Ліницькій «вдалося розкрити «діалектику душі» Анни, показати її, з одного боку, затурканою, знівеченою життям рабинею, а з другого,- жінкою, в якій прокинулось палке кохання, нестримне бажання повернути собі украдене щастя» [13, с. 23].

Протягом XX ст. до «Украденого щастя» І. Франка зверталися й інші відомі українські театральні режисери, серед яких найвідомішими є вистави в постановці Г. Юри (1949 р.) та С. Данченком (1979 р.) – обидві на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Постановка Г. Юри, на думку мистецтвознавців, стала свідченням осмислення сценічного реалізму в контексті специфіки українського національного театру. Відповідно задуму режисера у вирішенні характерів героїв дуже гармонійно було поєднано соціальне та особистісне, тобто те, що власне і посилювало реалістичність сценічної дії.

Акторське втілення персонажів (Микола – А. Бучма, Анна – Н. Ужвій, Михайло – В. Добровольський) характеризується детальною розробкою психологічних малюнків ролей з урахуванням відповідних такому трактуванню відтінків.

Так, Н. Ужвій підійшла втілення образу Анни Задорожної застосувавши прийом поетизації, максимально проникнувши у гуцульську міфопоетику та поєднала її з духовністю високого художнього рівня. «Її героїня – проста горянка, селянка, що звикла до немудрящого життя, поставлена обставинами у скрутне становище, виявляла здатність до активної думки, до швидких висновків» [10, с. 455]. Глибоке психологічне осмислення образу репрезентоване у тому, як Н. Ужвій обіграла різноманітні мікро-ролі – Анни-дружини (тиха та вірна), Анни-сестри (нещасна, обдурена власними жадібними і жорстокими братами), Анни-закоханої жінки (сповненої бажання бути щасливою), Анни – знесиленої від ударів долі (покірної і смиренної).

«Н. Ужвій грала передовсім жінку, яка несподівано знайшла своє щастя. Отямившись від переляку від зустрічі з «покійним» Гурманом, вона поступово, наче по краплині, випускала з свого серця призабуті почуття радості й любові і спалахувала від власної пристрасті, розцвітала від бажання бути з коханим. Ці іскри надії на щастя заглушали в Анні – Н. Ужвій голос сумління, відвертали від чоловіка. Наче крізь Миколу дивилася жінка, коли його забирали у тюрму, наче вже не з ним вона була, наче не могла дочекатися, коли зостанеться з Михайлом наодинці. Актриса переконливо засвідчувала владу над Анною любовного почуття та його об’єкта – Гурмана. Її героїня не здатна опиратися силі його обіймів, твердості його інтонацій, закличності його слів» [10, с. 455].

Особливе значення Н. Ужвій було приділено розробці пластичного малюнку ролі: «Н. Ужвій говорила більше мімікою, порухом брів, виразом сумних очей, рухом тіла, яке горнулося до Михайла – В. Добровольського, руками, що чіплялися за нього. Анні – Н. Ужвій було лячно і соромно, тужливо і неспокійно, але, водночас, їй любо бути коханою і кохати самій, тому час від часу її голос бринів нотами ніжності, вона не просто говорила – виспівувала про свої почуття, тому плавкими ставали рухи, хода» [8, с. 277–278]. Показовим є сцена танцю перед корчмою, в якій Михайло тягне Анну танцювати, а вона, «почуваючи на собі осудливі погляди односельців і в собі ще заглушений голос сорому, ніяковості, спочатку вагається, огинається, просить у неба допомоги: «Господи, додай мені сили!», а потім, захоплена своїм нездоланним почуттям, махнувши на все рукою, наче кидається у вир, йде за Гурманом танцювати. Хай, мовляв, буде, що буде, аби відчувати біля себе коханого. Ось що виявляється в спочатку непевних, а потім все рішучих кроках Анни – Ужвій, в її постаті, що поступово випростовується, в її дедалі сміливішому визивному погляді» [10, с. 445].

Майстерно вирішено фінальну сцену, в якій Н. Ужвій, після короткого монологу, зробила акцент на використанні акторської пластики, обійшовши вербальні засоби виразності: «Н. Ужвій говорила більше мімікою, порухом брів, виразом сумних очей, рухом тіла, яке горнулося до Михайла – В. Добровольського, руками, що чіплялися за нього. Анні – Н. Ужвій було лячно і соромно, тужливо і неспокійно, але, водночас, їй любо бути коханою і кохати самій, тому час від часу її голос бринів нотами ніжності, вона не просто говорила – виспівувала про свої почуття, тому плавкими ставали рухи, хода» [8, с. 277–278].

У 1979 р. власну режисерську інтерпретацію «Украденого щастя» на сцені Київського академічного українського драматичного театру ім. І. Франка здійснює його новопризначений художній керівник – С. Данченко, який, згідно з власними філософсько-світоглядними принципами, йшов від прагнення досліджувати позачасові проблеми. Вистава «Украдене щастя» І. Франка стала

його виміром для дослідження національного переломлення загальнолюдської психологічної колізії [19, с. 65]. Варто зазначити, що перше інсценування режисером було здійснено на сцені Львівського академічного театру ім. Марії Заньковецької (прем'єра 30 жовтня 1976 р.) у творчій співпраці з художником-постановником М. Кипріяном, композитором Б. Янівським та високопрофесійним акторським складом (Микола – Б. Ступка, Б. Козак, Михайло – В. Розстальний, Ф. Стригун, Анна - Т. Литвиненко, А. Корнієнко) [18, с. 7]. Як стверджують науковці, «Анна Таїсії Литвиненко була жіночною і чуйною. Це є справжня любляча жінка, яка нічого не хоче знати, крім свого коханого. Хоч, на нашу думку, Анна тут лише як зв'язуюча ланка двобою Миколи і Михайла, що є рівними в даній виставі» [13, с. 25].

У 1998 р. до постановки п'єси «Украдене щастя» звернулася І. Волицька, застосувавши прийом мінімалізму – нею було зменшено кількість персонажів (до трьох основних, приблизно одного віку), залучено мінімум декорацій і реквізити, що «грають в потрібні моменти: барабан стає столом, пальто – ліжком, сокира – пляшкою» [13, с. 26]. За оцінкою театрознавців, режисерка розгорнула історію «у цілковито умовному, сказати б, міфологічному часопросторі як ритуальний танець-аркан трьох постатей під гуркіт барабану» [10, с. 459]. Н. Корнієнко наголошує на тому, що «у виставі сильний чуттєвий, ліричний горизонт. Тут ніхто не винен. Всі люблять. Фатум, рок тут ніби «згадано» через ресурси грецької трагедії. Режисер – парадокс! – видаливши масові сцени – своєрідний Хор, добився універсалізації, наближення до давніх трагедій, вбираючи тему Кохання в поняття Фатуму» [20]. Новацією режисерського трактування стала переміщення акценту з образу Миколи (Р. Біль) і Михайла (В. Губанов) на образ Анни: «Анна (Л. Данильчук) – центральний образ у виставі. Саме жінка стає втіленням ідеї режисера. Вона пробуджується, коли з'являється Михайло. У ній пробуджується приспана до цього жінка. І вся вистава про те, як народжується чи відроджується жінка. Микола у цій виставі уособлює любов – християнство, жертовність. Михайло ж з'являється як примара. Як химера. Це наштовхує на думку, що, можливо, Михайло як реальна людина і не існує. Це є дух, дух

спокуси. В Анні він відкриває життя свого тіла і диво створення з чоловіком цілого, якоїсь третьої істоти. На це наштовхують розсипані червоні кулі (символ плодів) при загибелі Михайла і знак дитини, створеної з сокири, загорнутої в шинель вбитого [13, с. 25].

У 2004 р. власну версію драми представив А. Білоус на сцені київського МТМ «Сузір'я», перемістивши дію в 30-ті рр. XX ст., в невелике містечко, а героїв перетворивши на НКВСника (Михайло – А. Білоус) та українського літератора (Микола – Д .Суржиков). Анна, на думку театрознавців, у цьому розкладі - предмет конфлікту, вона позбавлена чітко окресленого характеру, і, на відміну від героїв-чоловіків –конкретної соціальної прив'язки (хоча у точних і глибоких реакціях на кожну ситуацію виявляється неабияка акторська майстерність Катерини Кістень)» [10, с. 463].

Серед інших постановок п'єси «Украдене щастя» І. Франка згадаймо в другий варіант вистави режисера А. Білоуса (Київський національний академічний Молодий театр; Микола – І. Потапов, Анна – Д. Грачова, Михайло – В. Бобух).

У 2017 р. режисер Д. Богомазов на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка репрезентує власну інтерпретацію «Украденого щастя». Експериментуючи з елементами сучасної театральної лексики він, остаточно відійшовши від соціально-побутових і етнографічних нюансів, створює глибинну і багатоаспектну психологічну притчу на основі любовних стосунків головних героїв (Микола – О. Печериця, Анна – Т. Міхіна, Михайло – Д. Рибалевський) [2].

Головний акцент вистави режисер робить на ідеї про те, що щастя швидкоплинне – воно ніколи не триває довго, а в сучасному суспільстві приховано за зневірою, зайвими пересторогами та дистанціюванням настільки, що його складно знайти. Анна в постановці постає як сновидиця, яка являється обом чоловікам уві сні. Д. Кашперська акцентує увагу на тому, що Д. Богомазов намагається «висвітлити не тільки смислову текстову складову матеріалу, але і захопити позатекстову реальність, об'єднуючи таким чином певні «інтро-» та

«екстра-» (…) виносить на авансцену почуття несвідомого, яке бере свій початок від взаємин Анни та Михайла, які позбавлені раціо» [14]. О. Попова звертає увагу на те, що «властиве режисерському почерку Д. Богомазова тяжіння до європеїзації української класики у сценічному дизайні «Украденого щастя» отримало виявлення у візуальному цитуванні художніх образів головного героя неокінченої п'єси німецького драматурга XIX ст. Г. Бюхнера Войцека – колишнього солдата, який з ревнощів вбив власну коханку (Микола) та Кармен (Анна) – палку циганську красуню, від якої втрачає розум військовий із зарядженою рушницею – художник посилює режисерську аналогію костюмами» [31, с. 117].

Отже, варіативність постановок драми «Украдене щастя» І .Франка на сцені українських театрів XX – початку XXI ст. дозволяє констатувати різноманітні втілення образу Анни, відповідно до режисерського трактування літературного першоджерела. Водночас здебільшого основні сценічні прийоми та акторські техніки, що використовувалися в процесі розробки ролі належать до психологічного реалізму. Виключенням є образ Анни, створений Л. Данильчук в постановці І. Волицької.

Зважаючи на те, що особливе значення в постановці вистави «Украдене щастя» Т. Авраменко відіграла естетика умовного театру і саме вона визначила специфіку синтезу сценічних прийомів та акторських технік у втіленні образу Анни, окремий підрозділ приділено дослідженню основних елементів умовного театру як унікальної художньої системи.

2.2. Особливості сценічних прийомів та акторських технік в контексті умовного театру

Відповідно до режисерського бачення постановки режисеркою Т. Авраменко та акторського трактування образу Анни Задорожної (Є. Бойко) було використано синтез сценічних прийомів та акторських технік характерних

для умовного театру, у цьому підрозділі здійснено дослідження та мистецтвознавчий аналіз його основних елементів.

Власне формування відомої на сучасному етапі концепції умовного театру безпосередньо пов'язане з символізмом авангардним напрямком образотворчого мистецтва в Європі кінця XIX - початку XX ст. Мистецтво символізму відійшло від зосередженості імпресіонізму на природному світі, замість цього обираючи предмети, засновані на видіннях, снах і міфології. У той час як інші мистецькі течії тієї епохи, такі як модерн і естетизм, були зосереджені на сучасності, символізм дотримувався більш класичного підходу з акцентом на духовності та релігійній іконографії [52, с. 19].

Спочатку символізм розвинувся як французький літературний рух у 1880-ті рр. отримавши популярну довіру з публікацією в 1886 р. маніфесту Жана Мореаса в Le Figaro. Реагуючи проти раціоналізму та матеріалізму, які домінували в західноєвропейській культурі, Мореас проголосив справедливість чистої суб'єктивності та вираження ідеї над реалістичним описом світу природи. Ця філософія, яка включала б переконання поета Стефана Малларме в тому, що реальність найкраще виражається через поезію, оскільки вона паралельна природі, а не відтворює її, стала центральним принципом руху. За словами Малларме, «назвати об'єкт означає придушити три чверті задоволення, яке можна знайти у вірші навіювання, це мрія» [55, с. 12].

Хоча він почався як літературна концепція, незабаром символізм ототожнили з творчістю молодшого покоління художників, які так само відкидали умовності натуралізму. Художники-символісти вважали, що мистецтво має відображати емоцію чи ідею, а не представляти світ природи в об'єктивній, квазінауковій манері, втіленій реалізмом та імпресіонізмом. Повертаючись до особистої експресивності, яку відстоювали романтики на початку дев'ятнадцятого століття, вони вважали, що символічна цінність або значення твору мистецтва походить від відтворення емоційних переживань у глядача за допомогою кольору, лінії та композиції. У живописі символізм являє собою синтез форми та почуття, реальності та внутрішньої суб'єктивності художника.

Символізм є одним із найдавніших і найосновніших способів мислення, за допомогою якого люди пізнають світ. Він виник у свідомості стародавніх людей як похідна людської цивілізації, а палеолітичний наскельний живопис був одним із найкращих свідків. Символізм розвивається разом із розвитком людської цивілізації. Можна сказати, що всі культурні форми світу створили і розвинули символізм і його систему. З того часу, як символізм укорінився в людській свідомості, він зберігає сильну життєву силу та стійкість і є примхливим, завжди супроводжуючи людство, впливаючи на духовне життя та даруючи незрівнянне духовне, фізичне та розумове задоволення.

«Символізм» – це велика концепція, яка охоплює широкий спектр дисциплін і має різні конотації в різних дисциплінах. У сфері літератури та мистецтва «символізм» також має дуже складні конотації. Воно відноситься до свого роду риторичної майстерності, жанру, прототипу структурної одиниці і навіть розглядається як поняття, еквівалентне онтології мистецтва. У словнику Merriam Webster Dictionary слово «символізм» пояснюється так: символізм використовується для представлення або натяку на певні речі, особливо невидимі речі, представлені видимими символами, як-от віра, якість, країна чи релігійна школа. Наприклад, лев є символом хоробрості, а хрест символізує християнство. Простіше кажучи, так звані символи – це медіа (включаючи фізичні об’єкти, поведінку, ритуали, мову, число, структуру та всі матеріальні та нематеріальні речі), які використовуються для вираження певних значень і представлення інших подібних речей або речей, пов’язаних у концепції. Іншими словами, символіка полягає в тому, щоб надавати певного конкретного медіа особливого значення. Може існувати певна форма фізичного зв’язку між цими конкретними зображеннями та тим, що на них позначено, або немає прямого зв’язку [68,с. 683].

Основні характеристики символізму можна узагальнити таким чином:

– символічне зображення представляє символічний об’єкт, а частина може представляти ціле;

– це образ, який може представляти концепцію;

– символізм є психологічним феноменом. Режим символічного мислення полягає в тому, що суб'єкт порівнює два символи відповідно до певного зв'язку між символом і об'єктом. Психічний процес, у якому об'єкти й абстракції схоплюються за допомогою уяви та емоційного досвіду.

Створення мистецтва фактично дає символічне зображення того, що важко вирішити в реальних діях. Символізм – це не лише продукт природи, але й цінність культури. Отже, символізм – це не просто вміння, але, у сенсі, він онтологічний.

Символізм у театрі має своєрідні прояви, надаючи виставі глибини, смаку та сенсу – це приховані повідомлення, емоції та ідеї, які передаються різними елементами на сцені. Від кольорів костюмів до найменшого реквізиту, все має потенціал нести глибше значення. Унікальний підхід до театральної постановки створює сценічний твір, що змушує думати, відчувати та сумніватися - це не просто вистава; це досвід.

Говорячи простою мовою, символізм у театрі – це використання символів – об'єктів, кольорів, звуків чи рухів – для представлення ідей чи якостей, які відрізняються від їх буквального сенсу.

Символізм у театрі набув справжнього розквіту наприкінці XIX ст. Це був рух, який виступав проти реалізму та натуралізму того часу, пропонуючи більш стилізований, абстрактний підхід до оповідання.

На думку дослідників, драма, природно, є імітацією або відтворенням попереднього світу; символізм є природною мовою останнього. «Символіст бажає створити в читача певний стан душі [58]. Його мета полягає в тому, щоб «у певний спосіб відновити в сучасному розумі втрачену здатність, відчуття таємничого» [64, с. 229]. «У власне Символі те, що ми називаємо Символом, «завжди існує, більш-менш виразне й пряме, якесь втілення й одкровення Нескінченного. І оскільки «символізм – це зображення, яке не може бути відтворенням», «виключається опис того, що прекрасні речі можуть бути викликані чарівним шляхом» [64, с. 229]. Символісти зберігають відмінність у створенні метафізичної лірики, у тому, що вони знову знайшли справжню

функцію мистецтва, яка через силу необхідності полягає в утвердженні в красі перемоги людства над підсвідомістю.

У світі театру символізм – це не просто інструмент; це мова, яка говорить багато про що. Це тонкі нюанси в грецькій трагедії, сміливі штрихи в сучасній п'єсі та яскраві образи в експресіоністському творі.

Грецький театр – це те, з чого все почалося, і символізм був у його центрі. Тут кожна маска, жест і репліка хору були наповнені сенсом. З подальшим розвитком театру Боги та міфічні істоти часто символізували людські риси та природні сили. Маски та костюми були не лише для показу; вони були символом ролі персонажа в історії та суспільстві.

Варто зазначити, що особливий розвиток концепція умовного театру отримала завдяки творчості символістів-драматургів – Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Стріндберг, Б. Б'єрнсон та режисерів – Г. Крега, А. Аппіа, М. Рейнхарда, Г. Фукса та ін.

Умовність у театрі еволюціонує, але зберігає свою основну суть – передавати глибші значення. На сучасному етапі прийоми театральної умовності використовується різними способами для найрізноманітніших цілей, від висвітлення соціальних проблем до дослідження складних людських емоцій. Порушуючи межі, сучасні постановки зазвичай використовують засоби умовного театру, щоб кинути виклик суспільним нормам і дослідити складні теми.

Сила умовного театру, що протиставляє себе побутовості сценічного натуралізму, полягає в його здатності впливати на те, як глядач сприймає та інтерпретує п'єсу, оскільки саме глядач є найважливішим компонентом в концепції умовного театру. Саме творча уява глядача може добудувати цілісну загальну картину вистави, осмислити її думку та ідею, спрацьовуючи завдяки даним режисером натякам, використаним символічним і знакових зображенням. Умовність може резонувати на особистому рівні, звертаючись до універсальних тем.

Отже, основним художньо-естетичним засобом умовного театру є візуальний образ, що репрезентований у ритмі сценічної дії, пластичній

виразності актора, сценографічному оформленні, костюмі та гримі. Основоположними засобами виразності умовного театру є гротескне загострення, гіперболізація та яскравість сценічних метафор.

Одним із максимально умовних театральних напрямів, що вплинули на розвиток умовного театру є комедія дель арте.

Надзвичайно важливим поняттям естетики умовного театру є маска – один із перших елементів театрального мистецтва – маска як тип, тобто узагальнення засобами схематизації образу. У контексті теми кваліфікаційної роботи вважаємо за доцільне розглянути еволюцію маски від античного театру, комеді дель арте, до соціальної маски.

Маска, πρόσωπον або προσωπεῖον, утворює головний символ театру та μίμησις, а саме вистави, а не просто розповідь історії. Аристотель розрізняє маску із суворим обличчям (що відноситься до трагічного жанру) і комічну, яка «потворна і спотворена, але не викликає болю» [61]. Маска в Стародавній Греції виконує основну функцію обличчя: вона піддається зовнішньому погляду, водночас виконуючи комунікативну роль і виступаючи дзеркалом особистості, орієнтованої назовні [45]. Характерно, що обличчя (πρόσωπον), як воно представлене та коментується в давньогрецькій драмі, є особливо виразним і формує індекс емоцій та особистого існування: воно не приховує загадкового внутрішнього життя. Маску доречно оцінили як «найсильніший символ присутності», «нічого, крім зустрічі» [66]. Вираження особистості / людського типу вимагає представлення чітко «зрозумілих» рис для театральної публіки, і з цієї причини давньогрецькі маски були досить великими, непропорційними порівняно з рештою тіла.

Дослідження масок базуються на численних зображеннях їх у живописі, скульптурі, а також на теракотових статуетках. Самі маски, звичайно, були зроблені зі швидкопсувних матеріалів, але ми маємо копії, зокрема з глини чи мармуру. З усіх цих джерел ми можемо зробити висновок, що стародавні маски складалися з негнучкого формованого обличчя з прикріпленим волоссям у різних пропорціях залежно від типу. Маска насправді значною мірою покривала голову,

а також обличчя актора, також підтримувала зазвичай великі вуха; чоловічі комічні маски зазвичай були лисими зверху, з волоссям ззаду та з боків. Чоловічі маски, як правило, були коричневими, а жіночими – білими, натякаючи таким чином на те, що жінки зазвичай залишалися вдома. Роти не були особливо великими, за винятком персонажів-рабів, тоді як у мовчазних персонажів рота могло не бути взагалі [48]. Доречним є порівняння масок Старої комедії з їхніми трагічними аналогами того ж періоду. Комічні маски фактично перевернули ідеальну сукупність рис характеру, відображену в трагедії, яка раніше зображувала героїв і богів, які за визначенням є σπουδαῖοι. Їхньою ключовою характеристикою є σωφροσύνη, поміркованість і доброчесність, що стає очевидним із їхнього зображення в класичному мистецтві: далеко від буйної та руйнівної поведінки, яка є характерною рисою комічних персонажів. Тому, на відміну від стриманої експресії трагічних масок, комічні були пройняті γελοῖον, оскільки вони передали досить гротескні фізіономічні риси φαῦλοι (φαῦλος, «нижчий», є протилежністю σπουδαῖος, «чарівний», у «Поетиці» Арістотеля [51] кирпаті носи без перемичок, вирячені очі й важкі брови, широкі роти й початкова лисина. Крім того, на відміну, наприклад, від «нейтральної» маски Лекока або напівмасок commedia dell'arte, давньогрецьку комічну маску можна вважати належною до категорії «виразних» масок Лекока, оскільки вона могла запропонувати чітке враження від характеру та «домінуючі емоційні стани» [50].

Давньогрецькі маски були пов’язані з поклонінням богу Діонісу, тому маски, які носили під час переможної вистави, згодом були присвячені в його храмі. Проте, окрім продовження діонісійської традиції, використання масок в акторській грі було також засобом підсилення змагального духу, що мало вирішальне значення для розвитку давньогрецької драми. Маски дозволяли акторам грати більше ніж одну роль – відповідно до правила трьох акторів – те, що мало як наслідок плекання творчості. Це правило, безсумнівно, давало можливість новачкові (третій учасник акторського складу, τριταγωνιστής) навчатися акторській майстерності, тоді як, водночас, головний герой міг продемонструвати свою багатогранність і талант, з’явившись епізодично в

меншій ролі, а інший Актор зайняв місце в головному. Що стосується їхнього внеску в акторську майстерність, комічні маски Старої комедії, у певному сенсі, звільнили акторів від «тяжіння вниз» земного життя, дозволивши їм злетіти високо в царині арістофанічної фантазії, розтягуючи театральність до її меж. Таким чином актори емоційно розкріпачилися та відійшли від натуралізму. Маски давали імпульс тілу виразити себе за допомогою рухів і жестів, що належать до «сюрреалістичної» ситуації [46]. Комічний костюм насправді мав більш гостру метатеатральну якість, ніж маска. Штучний характер театрального костюма з його швами і зморшками привертав увагу глядачів і руйнував драматичну ілюзію, тоді як маска (πρόσωπον) ототожнювалася з «обличчям» персонажа (знову πρόσωπον), а отже, з роллю. Цей процес ідентифікації підтримувався словами акторів, які стимулювали уяву глядачів. Через таку «візуалізацію» глядачі розпізнали в експресивній комічній масці емоції, які відчували герої. З когнітивної точки зору ми можемо стверджувати, що глядачі бачили на масці емоції, які вони сприйняли на слух від поетичного мовлення. Емоційні стани передавалися головним чином через рухи тіла актора, через жести [67], але також через зміну кута нахилу голови і, отже, маски, яка таким чином могла виражати різні та мінливі емоційні відтінки [56].

Дослідження показали, що властивість давньої «акустичної» маски створювала в актора оновлене відчуття його голосу, допомагаючи йому наблизитися до «інакшості», яку він мав би втілити, і справляючи вирішальний вплив на формування театрального досвіду [65]. Крім того, цей «порожній» психосоматичний стан дозволив йому прийняти риси цієї «другої природи», яку йому було запропоновано втілити. Його складність передати мімікою свої емоції спонукала його прийняти інтенсивний рух тіла. Отже, маска в певному сенсі «активувала» тіло актора і в поєднанні з цим функціонувала як «схематичний» образ, щоб створити театральний сенс.

Комедія дель арте виникла як драматичний жанр в Італії XVI ст., швидше за все у Венеції [49]. Актори, як правило, мали на обличчі маски, що мали підкреслювати характерні риси персонажів, яких вони втілювали,

«стандартизованих» за естетикою, драматургічною роллю та рухом. Ці маски, набувши свого типового вигляду у XVIII столітті, продовжують використовуватися й донині у виставах, які прагнуть до стилістично вірного відтворення комедійного [60]. Витоки комедії можна простежити як до греко-римської традиції сценарного театру, так і до корінних італійських популярних жанрів фарсу та пантоміми. Грецька літературна драма, з точки зору естетики, образотворчого мистецтва та драматургії, вийшла за часові рамки, щоб бути перенесена в Італію, вплив якого відчувався в римській драмі, починаючи з другого століття до нашої ери. Найбільш яскравими прикладами є комедії Плавта і Теренція, драматургів, які ефективно продовжують традиції грецької нової комедії. Вплив на комедію був частково прямим, оскільки римську комедію читали в епоху Відродження, але, що, мабуть, важливіше, він здійснювався опосередковано через традицію епохи commedia erudita, що складалася з п'єс, написаних у наслідування римській комедії. Крім того, як історичне тло комедії нам так само потрібно включити ателланський фарс (fabulae Atellanae), форму грубого, сільського театру, що включає імпровізовані вистави. Серед його ключових персонажів були Маккус, дурень і дурний клоун, Букко, дурний хвалько, Папп, дурний старий, і Досеннус, хитрий шулер. Ателланський фарс вплинув насамперед на римську республіканську комедію [53], як і на давньоримську традицію пантоміми. Вистави пантоміми були, як і комедія дель арте, переважно імпровізаційними, з сюжетною канвою, розробленою лідером трупи (архімімом) [44]. Більш обережний підхід припускав би непрямий вплив цих жанрів на комедію через римську комічну драму, і особливо Плавта. З іншого боку, цілком можна припустити існування лінії впливу, що проходить поряд із формальними драматичними жанрами античності. Звичайно, затьмарення формальних драматичних жанрів у середні віки призвело до появи різноманітних професійних артистів, мандрівних артистів, яких найчастіше називають жонглерами англійською або жонглерами французькою. Використання масок було невід'ємним елементом таких вистав, які включали пантоміму та супроводжувалися музикою та танцями.

У комедії дель арте кожна маска має свої відмінні риси, які відповідають вимогам тогочасного суспільства. Як ми бачили щодо давньогрецьких комічних масок, особливо масок Нової комедії, вони можуть володіти рисами, які можна прочитати як підказки щодо класу, віку, статі та, іноді, емоційних станів. Те ж саме стосується масок у комедії, де кожен актор поводиться відповідно до маски, яку він носить, що, як тільки він з'являється на сцені, дає глядачеві чітке уявлення про персонажа. Таким чином, глядачі комедії, коли вони бачать комічних чи драматичних героїв, вони можуть розпізнати їхні «темпераментні» атрибути, а також передбачити їх потенційну поведінку/реакцію, те, що також було у випадку з давньогрецькою новою комедією, зі своїми символами. Однак ключовою відмінністю є те, що комедійні маски покривають лише обличчя акторів, і зазвичай лише його частину, підкоряючись відчуттю візуальної гармонії з людськими аналогіями, тоді як їх давньогрецькі аналоги покривали всю голову, як показано. вище, з метою передати глядачам у впізнаваний спосіб особистість, стать та інші ключові атрибути комічного героя. Звичайно, участь жінок у комедійних виставах свідчить про ключову відмінність і розрив із давньою комічною традицією.

Коли комедія дель арте виникає в Італії XVI ст., вона поступово перетворюється на складне драматичне мистецтво, яке набуває драматургічної фактури, заснованої на антитетичних парах: обличчя в масках–голі; стандартна італійська мова–діалекти; серйозність–комічність; пан–слуга; батько–син; чоловік–жінка коханець тощо [57]. Дослідники стверджують, що найстійкішим елементом комедії є мовне розмаїття: кожна «маска» розмовляє на власному діалекті, прийнявши характерну місцеву ідіому і таким чином приписуючи кожному герою окремий стиль дії в тандемі з впізнаваним символічним кодом [54].

Роль маски є вирішальною у формуванні способу гри: комедійні актори фактично «відмовляються» від своєї особистості та занурюються в персону, відображену маскою. Актори з самого моменту втілення «маски»-ролі свідомо «підписують контракт» на все життя. Як наслідок, їх особистість настільки

пов’язана з маскою, що їм навіть важко відрізнити її від власних рис характеру. Крім того, в їхньому соціальному середовищі їхнє ім'я навіть може бути змішане з їхньою театральною роллю. Крім того, у рамках конкретної п’єси актори формують свої ролі по відношенню до своїх колег-героїв і другорядних акторів за допомогою імпровізації, яка готується щовечора на основі літературного матеріалу, який вони запам’ятали, а також експериментують з різними комбінації під час репетицій. Таким чином, роботу актора аж ніяк не можна вважати експресивно розкутою та спонтанною; натомість він передбачає абсолютний контроль над роллю, видатне відчуття ритму, а також надійну спритність, яка гарантує ідеальне виконання цієї колективної гри [57, с. 31-39].

Отже, маски обох театральних жанрів являють собою різні комічні типи і можуть бути класифіковані за статтю, поведінковими ознаками, віком і, можливо, соціальним класом. Маска в обох випадках визначає манеру дій. Точніше, оскільки вони відображають конкретні комічні типи, вони пропонують акторам окрему групу характеристик, що належать героям, яких вони втілюють на сцені (психічні якості, манера мови, рухи, жести). Звичайно, маски в обох драматичних традиціях мають не тільки різний матеріал (тканина та гіпс у грецькій комедії; шкіра в комедії), а й різну форму: у давньогрецькій комедії вони закривають все обличчя та голову, тоді як у комедії використовуються напівмаски: у цій вираз обличчя доповнюється оголеною нижньою половиною обличчя актора, підкресленою білим гримом, і особливо помітним рот, контур якого підкреслено живим кольором. Отже, у той час як у давньогрецькій комедії маска замінює образ, у комедії напівмаска повинна розглядатися як показник іншості, і з цієї причини акторам навряд чи похвально торкатися своїх масок, у такому випадку вони б лікували їх як невід’ємну частину їхнього «природного» вигляду. Відмінністю від давньогрецької комедії є, безперечно, й те, що в комедії окремі персонажі не носять масок; але вони все ще покривають обличчя макіяжем.

Що стосується манери гри, то слід зазначити, що використання маски нав’язувало чітку і акцентовану манеру рухів і жестів на сцені, а також виразний голос. Крім того, у давньогрецькій комедії актор рухається хаотично, поспішно

та смішно, що втілює комічне відхилення від норми та перевертає очікувана поведінка актора в реальному житті. Що стосується комічної гри в комедії, то особливо слід зазначити, що обмежене поле зору через маленькі отвори для очей – як це було особливо у випадку з маскою Арлекіна – призводить до того, що рухи актора набувають переривчастого, механік, який нагадує нам маріонетку. У давньогрецьких комічних масках також часто вбачає іронічний вимір, який не відповідає очікуванням глядачів. Хоча їхні гротескні риси свідчать про низький статус героїв (φαῦλοι), ці самі герої цілком могли служити вищим цілям,

На відміну від древньогрецького театру італійська комедія масок стандартизує маски не за емоційною складовою героїв, а за окремими персонажами, які є основою вистави, визначають характер ролі та спосіб її виконання (наприклад, худорлявий та проникливий старий з борідкою, товстий лікар з червоним носом та високим чолом, слуга з веселими та розумними невеликими очима, статний офіцер у військовій формі та ін.). Окрім безпосередньо самої маски її функцію виконували та посилювали і певні деталі, характерні для персонажів, наприклад, червоний ніс Лікаря, який видавав у ньому пиятика, заїкання Тартальї (суддя і нотаріус), що завжди призводило до сатиричних непорозумінь і каламбурів та ін. У контексті теми кваліфікаційної роботи набагато важливішим є другий, сенсовий план маски комедії дель арте – кожна маска означала певний соціальний тип, який раз і назавжди наділений усталеними психологічними рисами.

Іншим важливим моментом є те, що, на відміну від давньогрецької комедії, комедійний актор ототожнюється зі своєю маскою, набуваючи таким чином театральної персони з атрибутами, що перевищують конкретні параметри часу та місця. Таким чином актори фактично «обслуговують» свої маски та підкоряються обмеженням, накладеним ними на комічний тип, у спосіб, який не допускає відхилень щодо вираження аспектів особистості чи емоцій. Акторська гра набуває складності, коли комічний тип характеризується протилежними атрибутами, як, наприклад, у випадку з Арлекіном, який одночасно є невинним блазнем і диявольською фігурою [59, pp. 34-35]. У цьому відношенні особливо

допомагає маска, оскільки вона дозволяє акторові втілити два протилежні полюси свого персонажа разом із широким спектром градацій між ними. Якщо говорити точніше, поводження з маскою розкриває різноманітність характерних відтінків – хамелеонову здатність поводитися та адаптуватися. Відповідно, маска може розглядатися в рамках конкретної вистави як така, що представляє лише один момент із життя героя або розкриває певну рису, в яку актор може копатися роками. Отже, швидкоплинні театральні моменти створюють і збагачують діахронічні елементи, які, у свою чергу, сприяють інтерпретації одиничного та миттєвого.

На початку 1900-х рр., директор Мілданського Малого театру Дж. Стреллер запропонував новаторське значення для маски, протиставивши маску, яка символізувала певний соціальний тип і темперамент, живому людському обличчю, шляхом узгодження діалогу і дій персонажа, надавши йому виразну силу радісними і спритними рухами, завдяки чому посиливши комедійність видовища.

Маска в театральній культурі є одним із універсальних естетичних знаків театру, режисерської та акторської майстерності служить способом моделювання театрального образу.

Г. Крег у журналі «Маска» проголосив необхідність повернення театральної маски на сцену як найпершого засобу відродження драматичного театру Г. Крег стверджував принцип універсальності актора: з'єднання у сценічній грі авторського, особистісного початку із надвиразністю. Одним з неодмінних умов універсальності актора була здатність до імпровізації. Г. Крег спробував об'єднати тренінг у масках комедії «дель арте» та імпровізаційну техніку у навчальній програмі театральної школи [43, с. 95–97].

Концепція та техніка маски та контрмаски, – на думку дослідників, фундаментальний творчий принцип аналізу та розвитку характерів. Такий принцип пов'язаний із грою текстом та проти нього. Це текст і підтекст, його і альтер-его персонажа. Вони дають актору можливість створювати різні персонажі в одній масці, або поєднувати контрастні характерності в одному

персонажі. Таким чином, можна припустити, що багаторівнева свідомість актора імпровізатора може забезпечити різні можливості структурування сценічного образу у сучасній виставі.

Сучасний театр досить активно намагається відновити та широко використовує традиції практиків XX ст., які залишили у спадок інтерес до «ігрового» театру, до театру гострої, виразної форми, театру видовища, трансформації, театру «соціальної» маски. Звідси і відновлення інтересу до театральної маски.

Висновки до розділу 2

На основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Украдене щастя» І. Франка в постановці М. Садовського (Микола – С. Паньківський, Анна – Л. Ліницька, Михайло – І. Мар'яненко), 1912 р., Г. Юри (Микола – А. Бучма, Анна – Н. Ужвій, Михайло – В. Добровольський), Київський академічний драматичний театр імені Івана Франка, 1949 р., С. Данченка (Микола - Б. Ступка, Б. Козак, Михайло – В. Розстальний, Ф. Стригун, Анна – Т. Литвиненко, А. Корнієнко), Львівський академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1976 р., І. Волицької (Микола – Р. Біль, Михайло – В. Губанов, Анна - Л. Данильчук), 1998 р., А. Білоуса (Микола – Д. Суржиков, Анна – К. Кістень, Михайло – А. Білоус), київський МТМ «Сузір'я», 2004 р., Д. Богомазова (Микола - О. Печериця, Анна - Т. Міхіна, Михайло - Д. Рибалевський), Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2017 р. та ін. можна констатувати, що основні сценічні прийоми і техніки, що застосовуються актрисами для втілення образу Анни Задорожної належать до психологічного реалізму. Першою акцент на образ Анни здійснює Л. Ліницька в постановці М. Садовського 1912 р. В її трактуванні Анна постає як дуальна особистість – затуркана, знівечена життям рабиня та жінкою, в якій прокинулось палке кохання та бажання повернути своє щастя.

Н. Ужвій підійшла втілення образу Анни Задорожної застосувавши прийом поетизації, максимально проникнувши у гуцульську міфопоетику та поєднала її

з духовністю високого художнього рівня.

А. Литвиненко втілює образ надзвичайної жіночності та чуттєвості – вона Любляча жінка з великої літери, для якої все окрім коханого поза увагою.

Водночас здебільшого основні сценічні прийоми та акторські техніки, що використовувалися в процесі розробки ролі належать до психологічного реалізму. Виключенням є образ Анни, створений Л. Данильчук в постановці І. Волицької. Режисерка першою робить образ Анни (Л. Данильчук) центральним у виставі, репрезентуючи історію про народження або відродження жінки.

На основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Украдене щастя» І. Франка н на сценах українського театру ХХ – початку ХХІ ст. можна констатувати, що основні сценічні прийоми і техніки, що застосовуються актрисами для втілення образу Анни Задорожної належать до психологічного реалізму.

Сила умовного театру, що протиставляє себе побутовості сценічного натуралізму, полягає в його здатності впливати на те, як глядач сприймає та інтерпретує п'єсу, оскільки саме глядач є найважливішим компонентом в концепції умовного театру. Саме творча уява глядача може добудувати цілісну загальну картину вистави, осмислити її думку та ідею, спрацьовуючи завдяки даним режисером натякам, використаним символічним і знакових зображенням. Умовність може резонувати на особистому рівні, звертаючись до універсальних тем. Отже, основним художньо-естетичним засобом умовного театру є візуальний образ, що репрезентований у ритмі сценічної дії, пластичній виразності актора, сценографічному оформленні, костюмі та гримі. Основоположними засобами виразності умовного театру є гротескне загострення, гіперболізація та яскравість сценічних метафор.

Гра актора умовного театру, що великою мірою заснована на унікальній лексиці, складовою якої є жести та рухи, виключає непідконтрольну владу емоцій, а в сфері імпровізації обмежується заданими контурами маски. Соціальні маски, що модулюються специфічною реконструйованою технікою гри комедії дель арте надають можливість відтворити задуману режисером-постановником ідею практично на рівні міфу. Ефект впливу на глядача посилюється завдяки

манері акторської гри та цілісному динамічному ритму вистави, що тримає глядача в напрузі.

Важливим поняттям умовного театру є маска – один із перших елементів театрального мистецтва – маска як тип, тобто узагальнення засобами схематизації образу. Протягом тисячоліть розвитку театру, поняття та призначення маски еволюціонувало. У давньогрецькому театрі маска в певному сенсі «активувала» тіло актора і в поєднанні з цим функціонувала як «схематичний» образ, щоб створити театральний сенс. У комедії дель арте кожна маска має свої відмінні риси, які відповідають вимогам тогочасного суспільства. Роль маски є вирішальною у формуванні способу гри: комедійні актори фактично «відмовляються» від своєї особистості та занурюються в персону, відображену маскою. Актори з самого моменту втілення «маски»-ролі свідомо «підписують контракт» на все життя. Як наслідок, їх особистість настільки пов'язана з маскою, що їм навіть важко відрізнити її від власних рис характеру. Поводження з маскою розкриває різноманітність характерних відтінків – хамелеонову здатність поводитися та адаптуватися. Відповідно, маска може розглядатися в рамках конкретної вистави як така, що представляє лише один момент із життя героя або розкриває певну рису.

З розвитком концепції умовного театру маски-типи комедії дель арте перетворюються на соціальні маски. Зароджена в первісному суспільстві маска протягом століть історичного розвитку людства виконує головну соціальну функцію – є медіумом, посередником між людиною і суспільством, а також між реальними і міфологічними світами.

У різних театральних системах маска наділена власною унікальною символікою, що і визначає способи її використання в постановках, дозволяє відкрити складну та суперечливу природу людини, виявити страх людини перед дійсністю та невідомістю, втілити та виразити емоційні стани, забезпечити ритм і динаміку розвитку драми, посилити і поглиблити сенс сценічної подій.

Маска є джерелом соціальної еволюції, в процесі якої суспільство засвоює культурний досвід, починаючи з первісного періоду, під час якого виникло таке

явище, як маска. Маска позиціюється як культурний код та посередник між реальним і міфологічним світами. В процесі розвитку театрального мистецтва відбувається процес переходу функції маски від матеріального об’єкту до феномена людської цивілізації та чинника формування міфологічної свідомості. Таким чином особливості використання маски полягають серед іншого і в позиціюванні її як медіуму, тобто посередника між людиною та навколишнім світом. Маска не має обмежень в своєму використанні і є символом умовного театру, а її різноманітні варіанти використання стають найважливішим елементом унікальної сценічної мови.

РОЗДІЛ 3
ІНТЕРПРИТАЦІЯ ОБРАЗУ АННИ В ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ ЗА П'ЄСОЮ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА РЕЖИСЕРКИ ТЕТЯНИ АВРАМЕНКО

3.1. Варіативність особистісного та соціального звучання образу Анни в п'єсі І. Франка «Украдене щастя» режисерки Т. Авраменко на тлі воєнного стану в Україні

Театр під час війни опановує нові для себе виклики та переживає певну трансформацію. Театр почав змінюватися під запит суспільства. На думку директорки та художньої керівниці Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки О. Пужаковської, сьогодні театр може мати на меті здійснення трьох основних функцій: терапевтичної, документалістичної і розважальної. На думку Артема Вусика, режисера і художнього керівника незалежних театрів («Нафта», «Прекрасні квіти») міста Харкова та Львівського незалежного театру «Варта»: «…театр може бути інструментом терапії і діалогу, якщо він знає, як це робити. Адже традиційна театральна освіта в Україні не зосереджена на розвитку "терапевтичних" форм театру, у її фокусі – театр драматичний. Утім, терапевтичний ефект для соціуму зумовлює вже той факт, що театр діє під час війни: глядачеві важливо бачити та відчувати цю боротьбу. У певній мірі цей чинник можна вважати самодостатнім» [21].

П'єса Івана Франка «Украдене щастя» – яскравий приклад поєднання реалізму та модернізму, що зацікавлювала митців різних поколінь, починаючи ще від Миколи Садовського і до сьогодення. Життя у часи, де щастя вкрадено чи не в кожної української родини, стимулює поглянути на театр як на терапію, як для акторів, що повертаються з війни, так і для простих глядачів.

Одна з найпопулярніших українських п'єс, яка не втратила своєї актуальності й у наш час. За час повномасштабної війни лише на сцені київських театрів з'явилося чотири нові постановки: «Украдене щастя» поставили в

«Молодому театрі», в театрі імені Лесі Українки, в незалежному київському театрі «Маланка» та в Київському академічному театрі ляльок.

У 2024 р. на сцені Київського академічного театру ляльок відбулася прем'єра вистави «Украдене щастя» за мотивами однойменної п'єси І. Франка в постановці Т. Авраменко (Анна – Є. Бойко, Михайло – Д. Дінартович, Микола – Ю. Хетчиков хореограф-постановник А. Кийко, художник М. Данько).

Вистава «Украдене щастя» у рішенні Тетяни Авраменко – це більше, ніж просто історія нещасливого кохання. І навіть більше, ніж історія «жіночої неволі», як про неї казав І. Франко. Це символічна і глибока робота про людей, у яких крадуть їхнє майбутнє, та трагічні наслідки спроби повернути все «як було». Вистава про те, як важко не мати вибору і свободи його робити без наслідків; про те, як часто вибір на свою користь стає зрадою іншого. Але й про надію, яка з'являється тоді, коли приймаєш незворотність та маєш сміливість рухатися далі й будувати нове майбутнє» [15]. На думку режисерки Т. Авраменко, «вистава, яку ми поставили, якраз і сягає теми украденого щастя як украденого майбутнього. Також вона про пошук цього майбутнього, про пошук відновлення себе новими, переживши певні трагедії і втрати, і про розгляд варіацій, до яких нас ця історія може привести» [4].

Вистава «Украдене щастя» стала соціально-терапевтичним проєктом для реабілітації воїна ЗСУ – заслуженого артиста України Дмитра Лінартовича. Оскільки актор з початку повномасштабного вторгнення був на війні, пройшов Соледар та найгарячіші точки й був тяжко поранений. Після поранення і часткового відновлення робота в цьому проєкті стала для нього рятівною й повернула його на сцену українських театрів [5, с. 14].

Одним із сценічних прийомів, що застосовується у виставі є техніка оповіді «позачасовий наратив»: режисерка навмисно створює постановку, дія в якій може відбуватися будь-де і будь-коли. Єдиною обов'язковою умовою є війна. Дія вистави відбувається ніж поза часом – у трактуванні режисерки Т. Авраменко любовний трикутних Анни, Миколи та Михайла – історія, що може відбутися і будь-який час, де є соціум, де є люди і де є війна. Таким чином режисерка не

вдається до вигадування того, чого немає в драматичному першоджерелі – п'єсі І. Франка, а використовує прийом загострення тих чи інших сенсів. У постановці відчутно звучить тема війни, втрати та надії на майбутнє.

Неабияку увагу привертає режисерський задум постановки з використанням ляльок. Великою мірою це зумовлено тим, що театр ляльок – це в перше чергу, метафора, театр художника, багатоплановість. І цей симбіоз з ляльками, синтез драматичних технік з техніками театр ляльок посилює глибину сценічного твору. Проте в першу чергу таке звернення зумовлено специфікою авторського осмислення феномену маски в умовному театрі. Обличчя ляльки - це нейтральна маска, а емоції в неї вкладає актор.

Лялька – це «умовна людиноподібна фігурка», що є «образом людини, її символом» і в цій ролі «фокусує час, відображуючи напрямок історичного розвитку людства, його культури» [7].

Певною мірою, у персонажів вистави з'являються альтер его – лялька-двійник, з яким вони міняються місцями в найбільш драматичні моменти постановки. Лялька суттєво посилює глибину звучання внутрішнього монологу героїв.

У виставі «Украдене щастя» маски уособлюють ляльки – відповідно до режисерського задуму це потрібно для того, щоб приховувати від інших людей своє справжнє обличчя. Маска стає метафорою внутрішньої боротьби, що відбувається в душі персонажів Анни, Миколи та Михайла. У найбільш драматичні та кульмінаційні моменти вистави персонажі спілкуються за допомогою ляльок, таким чином режисеру вдається репрезентувати глядачу складність людської душі, яку неможливо пізнати. О. Бучма наголошує на тому, що «напрацювання сучасного театру ляльок, що, передовсім, пов'язані з новітніми акторськими технологіями, дали поштовх до насичення театрально-видовищної культури, яка все більше орієнтується на візуальне, а не вербальне сприйняття тієї чи іншої інформації глядачем, його найрізноманітнішими компонентами» [6, с. 188].

Режисерка позбавляється від поверхового сенсу маски як лише сценічного реквізиту – у виставі їх немає – і розширює можливості масок для створення нових ідей, розкриття символічного сенсу вистав завдяки використанню дерев'яних ляльок, яких майструє Микола. Застосування цього сценічного прийому посприяло суттєвому розширенню символічного значення маски, дозволивши зокрема використовувати їх для означення психології і темпераменту персонажів та вираження суперечностей між різними особистостями персонажів (за Ю. О'Нілом).

У трактуванні Т. Авраменко сюжет про людей-ляльок, які вступають у стосунки з фатумом відповідає прадавній, мультикультурній універсалії: маріонетка (людина-маріонетка) – іграшка долі. Це протрібно або прийняти, проявивши розуміння буття, або пережити екзистенційний стрес.

В екзистенційному розуміння бути лялькою – трагічна даність, драматична, конкретизовнаа в конфлікті волі та неволі. У ляльки Анни є Воля, але немає Свободи. У сильному внутрішньому конфлікті вона робить рішучий крок, щоб бути щасливою з коханим Михайлом, якого Доля в неї вже одного разу відібрала. Проте, незважаючи на жертву, яку вона приносить (зрада чоловіку, до якого вона дуже добра ставиться, осуд з боку соціуму та ін.), Доля не дає їй другого шансу, а знову відбирає коханого, вже назавжди.

3.2. Процес створення образу Анни Задорожної крізь призму особливостей умовного театру

Основою акторської майстерності є гра, відповідно її особливості базуються на ігрових засадах. Присутність актора водночас і у внутрішньому світі персонажа і поза ним є особлива форма творчості, що характеризується позиціюванням акторської думки як гри, а людської позиції як художнього знаряддя. Майстерність інтерпретувати засновується на вмінні співпереживати своєму персонажу, пропустити його долю через серце.

Дослідники стверджують, що актор є центром естетико-історичної парадигми сценічної дії – запропоновані йому обставини визначають «вимір його внутрішньої організації як самостійного художника – творця сценічних цінностей, що дозволяє йому розв'язувати найскладніші проблеми театрального мистецтва» [34, с. 7].

Образ персонажа за структурою можна розглядати як характерні риси людини або оточуючих її реалій, що мають суб'єктивне забарвлення і пов'язані з нею асоціаціями. Вони формуються засобами уяви, сприйняття і пам'яті, та саме у сценічній формі отримують своє втілення. Образність надає можливість відтворювати душевні стану героя, його складних внутрішніх процесів.

Техніка акторської майстерності є фундаментом професійної діяльності. «Сокровенна конструкція акторського ремесла криється у пізнанні митцем свого психофізичного апарату, в здатності майстерно ним користуватися у дієвому процесі виконання ролі. Цього неможливо досягти без творчого сценічного тренінгу, тому що тільки системне, послідовне, свідоме тренування актором своєї психотехніки надасть йому можливість пізнання власної природи, яка знаходиться у нерозривному дієвому зв'язку з реальністю» [9, с. 289]. Дослідники визначають акторський тренінг як «комплекс вправ, що спрямований на формування вмінь та навичок одного або кількох елементів акторської майстерності, процесом набуття та рекомбінації навичок, що відбувається в множинному, інтеркультурному середовищі, яке відмічене розмаїттям культур та широкою інклюзивною театральною палітрою» [36, с. 3-4]. У процесі підготовки роботи над виставою актрисою Є. Бойко та режисеркою Т. Авраменко проводився цикл психофізичних тренажів.

Н. Гусакова та В. Штефюк наголошують на тому, що «у жанрі драми акторська техніка акцентується переважно на внутрішній техніці, емоційно-вольовому компоненті, розвитку характеру. Зовнішня техніка актора драми націлена на побудову життєподібного діалогу з яскравими мовними характеристиками; природну пластичність малюнку образу; урівноваженість темпоритму персонажу» [9, с. 289]. Цілком погоджуючись з дослідницями,

зауважимо, що особливу увагу в процесі втілення образу Анни Задорожної було приділено розробці пластичного малюнка.

Особливе значення вони відіграли і в процесі втілення образу Анни (Є. Бойко), спосіб існування якої, відповідно до режисерського бачення, принципово відрізнявся від інших акторів. Його розробка передбачала створення унікального пластичного малюнку акторської ролі, що має величезне значення для розкриття образу, який відрізняється специфічною емоційністю.

О. Черевко наголошує на тому, що в драмі «Украдене щастя» танець є невіддільною частиною сільського життя і виконує кілька функцій: «через образ танцю автор розкриває конфлікт молодого та старшого покоління, передає настрій громади під час сцени біля корчми, а також підкреслює появу певних персонажів, таким чином, наближаючи читача до кульмінаційного моменту сцени.» [Черевко]. У виставі в постановці режисерки Т. Авраменко цей аспект отримав авторське перепрочитання.

У співпраці з хореографом-постановником А. Кийко було розроблено спеціальні пластичні малюнки, що розкривають внутрішній стан героїні в найпіковіші моменти. Так, наприклад, пластичний малюнок на початку вистави, що відображало тривогу, внутрішній стан Анни - тривожне відчуття «чогось», що може статись. Вистава починається з пластичного етюду Анни з Настею, який переростає в самостійний етюд Анни, в якому актриса існує в не побутовому способі, а потім переходить в побутовий. Перший пластичний малюнок формує пластичні лейтмотиви образу Анни, що отримують розвиток в наступних появах героїні. Хореограф-постановник використовує підкреслено профільні, графічні та ретельно побудовані в геометричний малюнок положення тіла виконавиці.

Другий момент використання пластики – у сцені на площі, під час привселюдного обговорення Анни Настею, пластичний малюнок використано для того, щоб показати наскільки це фізично «ламає» героїню.

Танець Анни з головним героєм починається з українського традиційного і переростає в пристрасний танець контемпорарі.

Протягом вистави Анна має постійні переходи із пластичного (непобутового) способу існування в побутовий: наприклад, в моменті зустрічі Анни з Михайлом, коли він виводить її на чистоту та змушує зізнатись в коханні. Актори працюють пластично, між ними стіл; під час розмови між Миколою та Михайлом за чаркою, Анна зображує «пташку», лежачі на столі та заманюючи пластичними рухами Михайла; під час сну Анна левітує на стільці; момент бійки між Миколою та Михайлом (фінал) також вирішено пластично – Анна і Настя розмахують хустками, що є певним посиланням на кориду. Завершується вистава в рапіді. Техніка під час якої уповільнюється кожен рух, щоб акцентувати увагу глядача на фінальній картині прощання Михайла із цим світом та перехід в інший світ.

В побутовому способі існування актриса йде від своєї природи використовуючи метод Станіславського «я в обставинах» – рухи зазвичай різкі, імпульсивні. В кількох моментах Є. Бойко вдається до Брехтівського прийому спілкування через зал: тоді, коли «йде на страту» – Микола кличе її додому після публічної зради йому і на початку вистави, коли дізнається про те, що Михайло живий Михайло. Проте таке спілкування наодинці з собою ніби як і йде через себе, через риторичні питання самій собі.

Відповідно до власного бачення актриси в образі Анни втілено сміливу і чесну жінку, яка, незважаючи на загрозу смерті та осуд з боку соціуму, вирішила бути чесною перед собою. Таким чином, основний внутрішній конфлікт полягає не в зраді дружини некоханому чоловіку, а в боротьбі між бажанням бути справді щасливою і острахом перед осудженням з боку соціуму. Анна Є. Бойко – молода жінка, яка живе в шлюбі з Миколою, який врятував її в певний момент життя, бо завжди був другом. Вона відповідає йому якщо не щирим, палким і пристрасним коханням, то любов'ю і вдячністю. У цьому контексті досить показовим є момент зустрічі Анни з Миколою, який вирішено пластично – вона чекала на нього і рада бачити (ця зустріч могла б закінчитися інтимом, якби не стукіт в двері посеред ночі). Водночас навіть таке ставлення не йде від серця: «глибинно Анна зрадила себе, сама того не усвідомлюючи. Тож коли повернувся Михайло, ще якийсь час

вона боролася з собою, однак внутрішнє я, яке було поневолене довгий час, вирвалось назовні. Для мене Анна дуже смілива і чесна жінка, яка вирішила попри загрозу смерті, попри осуд бути чесною перш за все перед собою. Тому це, як на мене, не історія про зраду, це історія про повернення до себе і руйнування стереотипів. Такою я бачу і відчуваю свою героїню. Сміливість і чесність перед собою попри думку оточуючих» [28].

Один із ключових сценічних прийомів у роботі з партнерами по сцені – це робота або очі в очі, або через ляльку (як соціальну маску, за якою можна сховатись у незручний момент). Використовуючи нейтральну маску, актриса зливається з уявним середовищем, примиряючись з природою і, таким чином, з тілом. Маска стає засобом дослідження архетипічного ландшафту всередині образу, спонукаючи поєднатися з цією уявною реальністю.

У виставі використано умовні декорації, біле дерево. Микола майструє ляльки для своєї майбутньої, омріяної поки ненародженої дитини. Він не зловживає алкогольними напоями, на відміну від багатьох сценічних інтерпретацій, він не з тих людей, які полюбляють випити. Він надзвичайно творча людина, а ляльки – його творіння. Водночас режисерка не робить сильний акцент на самі ляльки, оскільки вони лише виконують функцію соціальних масок.

Лейтмотивом вистави є ігри з ляльками ненародженої дитини. «Мотив вагітності Анни, наявний у кінцевій Франковій редакції п’єси лише натяком (хоча в одному з варіантів фіналу автор вустами героїні каже про це прямо)» [10, с. 462]. Апелюючи до однієї з версій літературного першоджерела, в якому І. Франко дає зрозуміти, що Анна вагітна від Михайла, Т. Авраменко розвиває власне бачення сюжету, в якому ця ще ненароджена дитина уособлює майбутнє і саме заради цього майбутнього (своєї дитини від коханого чоловіка) Анна пробачає Миколу і знаходить сили і сенс жити далі.

Варто зазначити, що звернення до цього сценічного прийому є не дуже поширеним в українському театрі – серед проаналізованих вище постановок, до теми вагітності Анни звертається І. Волицька в 1998 р. – у сцені гибелі Михайла

сценою катяться червоні кулі, що стмволізують плоди, а сокира, загорнута в шинель, символізує дитину [13, с. 25]. А. Білоус у версії 2004 р. окреслює цю лінію наскрізно: «починаючи з другої сцени, де Микола горнеться до дружини, притуляється до її живота, дослухається, співає дитячу пісеньку. Потім Анна, почувши гуркіт дверей, хапається за живіт, далі – хутко вибігає, затуливши рота, після свого тосту: «Здоров будь, (пауза) Михайле». А далі Микола пиячить, розмовляє не з кумом (як у автора), а сам з собою – гарячково, приречено: «Якби ж то були б діти…» – тим часом, як Михайло заводить до кімнати Анну, котра тулить до живота подушку і виглядає трохи не при собі, а він гойдає її, голубить… Очевидно, що в цій версії Анна не лише «при надії», але й втрачає її, і це вкрай загострює психологічний стан персонажів і позбавляє сюжет бодай якоїсь перспективи продовження життя, що її можна, при бажанні, «витягнути» з п'єси. В інтерпретації Білоуса історичний глухий кут, в якому опинилися персонажі, є ще і їхнім персональним «пеклом» – і навпаки» [10, с. 462].

У процесі роботи над роллю акторкою було використано реалістичне біографічне співпадіння, що посприяло надзвичайно точному і глибинному розумінню жінки, яка думала, що втратила коханого назавжди, вийшла заміж, живе з чоловіком в цілому у злагоді, і раптом опиняється в ситуації, коли, в певному сенсі, доля повертає їй коханого, що вона сприймає як другий шанс.

Варто зазначити, що в процесі роботи над роллю, Є. Бойко велику увагу приділила вербальному аспекту свого образу, зокрема нею було використано західноукраїнську говірку (Калуш). Незважаючи на те, що сценографом згідно з баченням режисерки створено умовне сценічне середовище та костюми, що не акцентують на етнокультурі гуцулів, актрисою зроблено акцент на мові.

Висновки до розділу 3

Вистава «Украдене щастя» має суворо відточену форму та глибокий режисерський задум. Серед застосованих акторських технік характерним є звернення до традицій пантомімічного мистецтва- активна міміка, гра очима.

Вистава не обмежується засобами чистої візуальності, але мова художних образів, виразних театральних метафор визначає дуже багато в наративній силі постановки.

Одним із сценічних прийомів, що застосовується у виставі є техніка оповіді «позачасовий наратив»: режисерка навмисно створює постановку, дія в якій може відбуватися будь-де і будь-коли. Єдиною обов'язковою умовою є війна.

Один із ключових сценічних прийомів у роботі з партнерами по сцені – це робота або очі в очі, або через ляльку (як соціальну маску, за якою можна сховатись у незручний момент).

У виставі «Украдене щастя» маски уособлюють ляльки – відповідно до режисерського задуму це потрібно для того, щоб приховувати від інших людей своє справжнє обличчя. Маска стає метафорою внутрішньої боротьби, що відбувається в душі персонажів Анни, Миколи та Михайла. Певною мірою, у персонажів вистави з'являються альтер его – лялька-двійник, з яким вони міняються місцями в найбільш драматичні моменти постановки. Лялька суттєво посилює глибину звучання внутрішнього монологу героїв.

Режисерка позбавляється від поверхового сенсу маски як лише сценічного реквізиту – у виставі їх немає – і розширює можливості масок для створення нових ідей, розкриття символічного сенсу вистав завдяки використанню дерев'яних ляльок, яких майструє Микола. Застосування цього сценічного прийому посприяло суттєвому розширенню символічного значення маски, дозволивши зокрема використовувати їх для означення психології і темпераменту персонажів та вираження суперечностей між різними особистостями персонажів (за Ю. О'Нілом).

У трактуванні Т. Авраменко сюжет про людей-ляльок, які вступають у стосунки з фатумом відповідає прадавній, мультикультурній універсалії: маріонетка (людина-маріонетка) – іграшка долі. Це протрібно або прийняти, проявивши розуміння буття, або пережити екзистенційний стрес.

В екзистенційному розуміння бути лялькою – трагічна даність, драматична, конкретизовнаа в конфлікті волі та неволі. У ляльки Анни є Воля, але немає Свободи. У сильному внутрішньому конфлікті вона робить рішучий крок, щоб бути щасливою з коханим Михайлом, якого Доля в неї вже одного разу відібрала. Проте, незважаючи на жертву, яку вона приносить (зрада чоловіку, до якого вона дуже добра ставиться, осуд з боку соціуму та ін.), Доля не дає їй другого шансу, а знову відбирає коханого, вже назавжди.

У фіналі вистави застосовано техінку рапіди. (кожен рух уповільнюється щоб акцентувати увагу глядача на фінальній картині прощання Михайла із цим світом та перехід в інший світ).

Особливу увагу в процесі втілення образу Анни Задорожної (Є. Бойко), було приділено розробці пластичного малюнка, спосіб існування якої, відповідно до режисерського бачення, принципово відрізняється від інших акторів. Його розробка передбачала створення унікального пластичного малюнку акторської ролі, що має величезне значення для розкриття образу, який відрізняється специфічною емоційністю. Протягом вистави Анна має постійні переходи із пластичного (непобутового) способу існування в побутовий.

В побутовому способі існування актриса йде від своєї природи використовуючи метод Станіславського «я в обставинах» – рухи зазвичай різкі, імпульсивні. В кількох моментах Є. Бойко вдається до Брехтівського прийому спілкування через зал.

Відповідно до власного бачення актриси в образі Анни втілено сміливу і чесну жінку, яка, незважаючи на загрозу смерті та осуд з боку соціуму, вирішила бути чесною перед собою. Таким чином, основний внутрішній конфлікт полягає не в зраді дружини некоханому чоловіку, а в боротьбі між бажанням бути справді щасливою і острахом перед осудженням з боку соціуму.

У процесі роботи над роллю акторкою було використано реалістичне біографічне співпадіння, що посприяло надзвичайно точному і глибинному розумінню образу Анна Задорожної.

ВИСНОВКИ

Відповідно мети, поставленим завданням, основним положенням та результатам дослідження особливості технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко (2024 р.) сформульовано наступні висновки:

1. На основі аналізу наукових джерел підтверджено актуальність теми дослідження. Проведений історіографічний аналіз виявив характерні особливості дослідження сценічних прийомі та акторських технік, що використовуються в сучасному театрі. Окрім того, на його основі констатовано, що проблема втілення п'єси І. Франка «Украдене щастя» в театральному мистецтві XX – початку XXI ст. неодноразово ставала предметом мистецтвознавчого і театрознавчого аналізу, отримавши висвітлення в працях українських вчених (М. Гринишина, А. Липківська, В. Заболотна, О. Попова, К. Проценко та ін.), в публікаціях, монографічних та спеціальних дослідженнях творчості окремих режисерів, які здійснили авторські інсценізації драми.

Проте, незважаючи на активний інтерес до проблеми, безпосередньо питання використання сценічних прийомів та акторських технік у втіленні образу Анни Задорожної лишається практично невисвітленим. Виявлення отримали лише окремі аспекти означеної проблематики.

2. Методологія дослідження зумовлена логікою режисерського трактування п'єси «Украдене щастя» І. Франка Т. Авраменко. Відповідно до авторського бачення режисерка робить акцент на умовності сюжету, його позачасовості і позапросторовості, виводячи на перший план ідею про те, що в умовах війни будь-яка людина є лише лялькою в руках долі. Лексика вистави насичена метафорами, алегоріями і натяками, використанням засобів пластичної виразності, ляльок, соціальних масок. Відповідно особливу увагу в дослідженні звернено до естетики умовного театру.

В основі дослідження лежить міждисциплінарний підхід та комплекс взаємодоповнюючих методів дослідження. У дослідженні особливостей технік, сценічних прийомів, як засобів акторської виразності в роботі над роллю Анни Задорожної у театральній виставі «Украдене щастя» режисерки Тетяни Авраменко методологічною основою є системний та мистецтвознавчий підхід, що спираються на загальнонаукові методи пізнання. Застосовано: системний метод, аналітичний метод, джерелознавчий метод, метод термінологічного аналізу, історичний метод, типологічний метод, методу мистецтвознавчого аналізу та часткової реконструкції вистав, а також метод теоретичного узагальнення.

На основі опрацювання теоретичних праць, уточнено базові поняття предметної сфери дослідження. Поняття «акторська техніка» розглядаєтьс як сукупність професійних навичок та прийомів, що забезпечують гармонійний, природний та ефективний творчий процес створення сценічного образу; поняття «прийом» трактується як елементи техніки постановки, сценічної гри або драматургічного сюжету, конструкції характеру героя; «сценічний прийом – як конструктивний прийом організації вистави. Пластика актора розглядається як своєрідний комплекс спеціальних знань, сукупність фізичних навичок, вмінь та психологічних якостей актора, моральних та естетичних категорій, що сприяє художньому втіленню образу.

Термін «умовний театр» розуміється як самостійний напрям в межах художньої системи театральному мистецтві, поява якого пов’язана з протиставленням окремими режисерами авторського бачення самої ідеї театру та бачення театру майбутнього як антиподу натуралістичному і реалістичному театру.

3. На основі мистецтвознавчого аналізу вистав «Украдене щастя» І. Франка в постановці М. Садовського (Микола – С. Паньківський, Анна – Л. Ліницька, Михайло – І. Мар’яненко), 1912 р., Г. Юри (Микола – А. Бучма, Анна – Н. Ужвій, Михайло – В. Добровольський), Київський академічний драматичний театр імені Івана Франка, 1949 р., С. Данченка (Микола – Б. Ступка, Б. Козак, Михайло – В.

Розстальний, Ф. Стригун, Анна – Т. Литвиненко, А. Корнієнко), Львівський академічний театр ім. Марії Заньковецької, 1976 р., І. Волицької (Микола – Р. Біль, Михайло – В. Губанов, Анна – Л. Данильчук), 1998 р., А. Білоуса (Микола – Д. Суржиков, Анна – К. Кістень, Михайло – А. Білоус), київський МТМ «Сузір'я», 2004 р., Д. Богомазова (Микола – О. Печериця, Анна – Т. Міхіна, Михайло – Д. Рибалевський), Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, 2017 р. та ін. виявлено наявність різноманітних втілень образу Анни, відповідно до режисерського трактування літературного першоджерела. Першою акцент на образ Анни здійснює Л. Ліницька в постановці М. Садовського 1912 р. В її трактуванні Анна постає як дуальна особистість - затуркана, знівечена життям рабиня та жінкою, в якій прокинулось палке кохання та бажання повернути своє щастя. Н. Ужвій підійшла втілення образу Анни Задорожної застосувавши прийом поетизації, максимально проникнувши у гуцульську міфопоетику та поєднала її з духовністю високого художнього рівня. А. Литвиненко втілює образ надзвичайної жіночності та чуттєвості – вона Любляча жінка з великої літери, для якої все окрім коханого поза увагою. Водночас здебільшого основні сценічні прийоми та акторські техніки, що використовувалися в процесі розробки ролі належать до психологічного реалізму. Виключенням є образ Анни, створений Л. Данильчук в постановці І. Волицької. Режисерка першою робить образ Анни (Л. Данильчук) центральним у виставі, репрезентуючи історію про народження або відродження жінки.

4. Сила умовного театру, що протиставляє себе побутовості сценічного натуралізму, полягає в його здатності впливати на те, як глядач сприймає та інтерпретує п’єсу, оскільки саме глядач є найважливішим компонентом в концепції умовного театру. Саме творча уява глядача може добудувати цілісну загальну картину вистави, осмислити її думку та ідею, спрацьовуючи завдяки даним режисером натякам, використаним символічним і знакових зображенням. Умовність може резонувати на особистому рівні, звертаючись до універсальних тем. Отже, основним художньо-естетичним засобом умовного театру є

візуальний образ, що репрезентований у ритмі сценічної дії, пластичній виразності актора, сценографічному оформленні, костюмі та гримі. Основоположними засобами виразності умовного театру є гротескне загострення, гіперболізація та яскравість сценічних метафор.

Гра актора умовного театру, що великою мірою заснована на унікальній лексиці, складовою якої є жести та рухи, виключає непідконтрольну владу емоцій, а в сфері імпровізації обмежується заданими контурами маски. Соціальні маски, що модулюються специфічною реконструйованою технікою гри комедії дель арте надають можливість відтворити задуману режисером-постановником ідею практично на рівні міфу. Ефект впливу на глядача посилюється завдяки манері акторської гри та цілісному динамічному ритму вистави, що тримає глядача в напрузі.

Важливим поняттям умовного театру є маска – один із перших елементів театрального мистецтва – маска як тип, тобто узагальнення засобами схематизації образу. Протягом тисячоліть розвитку театру, поняття та призначення маски еволюціонувало. У давньогрецькому театрі маска в певному сенсі «активувала» тіло актора і в поєднанні з цим функціонувала як «схематичний» образ, щоб створити театральний сенс. У комедії дель арте кожна маска має свої відмінні риси, які відповідають вимогам тогочасного суспільства. Роль маски є вирішальною у формуванні способу гри: комедійні актори фактично «відмовляються» від своєї особистості та занурюються в персону, відображену маскою. Актори з самого моменту втілення «маски»-ролі свідомо «підписують контракт» на все життя. Як наслідок, їх особистість настільки пов’язана з маскою, що їм навіть важко відрізнити її від власних рис характеру. Поводження з маскою розкриває різноманітність характерних відтінків – хамелеонову здатність поводитися та адаптуватися. Відповідно, маска може розглядатися в рамках конкретної вистави як така, що представляє лише один момент із життя героя або розкриває певну рису.

З розвитком концепції умовного театру маски-типи комедії дель арте перетворюються на соціальні маски. Зароджена в первісному суспільстві маска

протягом століть історичного розвитку людства виконує головну соціальну функцію – є медіумом, посередником між людиною і суспільством, а також між реальними і міфологічними світами.

У різних театральних системах маска наділена власною унікальною символікою, що і визначає способи її використання в постановках, дозволяє відкрити складну та суперечливу природу людини, виявити страх людини перед дійсністю та невідомістю, втілити та виразити емоційні стани, забезпечити ритм і динаміку розвитку драми, посилити і поглиблити сенс сценічної подій.

Маска є джерелом соціальної еволюції, в процесі якої суспільство засвоює культурний досвід, починаючи з первісного періоду, під час якого виникло таке явище, як маска. Маска позиціюється як культурний код та посередник між реальним і міфологічним світами. В процесі розвитку театрального мистецтва відбувається процес переходу функції маски від матеріального об'єкту до феномена людської цивілізації та чинника формування міфологічної свідомості. Таким чином особливості використання маски полягають серед іншого і в позиціюванні її як медіуму, тобто посередника між людиною та навколишнім світом. Маска не має обмежень в своєму використанні і є символом умовного театру, а її різноманітні варіанти використання стають найважливішим елементом унікальної сценічної мови.

5. Вистава «Украдене щастя» має суворо відточену форму та глибокий режисерський задум. Серед застосованих акторських технік характерним є звернення до традицій пантомімічного мистецтва- активна міміка, гра очима.

Вистава не обмежується засобами чистої візуальності, але мова художних образів, виразних театральних метафор визначає дуже багато в наративній силі постановки.

Одним із сценічних прийомів, що застосовується у виставі є техніка оповіді «позачасовий наратив»: режисерка навмисно створює постановку, дія в якій може відбуватися будь-де і будь-коли. Єдиною обов'язковою умовою є війна.

У виставі «Украдене щастя» маски уособлюють ляльки – відповідно до режисерського задуму це потрібно для того, щоб приховувати від інших людей

своє справжнє обличчя. Маска стає метафорою внутрішньої боротьби, що відбувається в душі персонажів Анни, Миколи та Михайла. Певною мірою, у персонажів вистави з'являються альтер его – лялька-двійник, з яким вони міняються місцями в найбільш драматичні моменти постановки. Лялька суттєво посилює глибину звучання внутрішнього монологу героїв.

Режисерка позбавляється від поверхового сенсу маски як лише сценічного реквізиту – у виставі їх немає – і розширює можливості масок для створення нових ідей, розкриття символічного сенсу вистав завдяки використанню дерев'яних ляльок, яких майструє Микола. Застосування цього сценічного прийому посприяло суттєвому розширенню символічного значення маски, дозволивши зокрема використовувати їх для означення психології і темпераменту персонажів та вираження суперечностей між різними особистостями персонажів (за Ю. О'Нілом).

У трактуванні Т. Авраменко сюжет про людей-ляльок, які вступають у стосунки з фатумом відповідає прадавній, мультикультурній універсалії: маріонетка (людина-маріонетка) – іграшка долі. Це протрібно або прийняти, проявивши розуміння буття, або пережити екзистенційний стрес.

В екзистенційному розуміння бути лялькою – трагічна даність, драматична, конкретизовнаа в конфлікті волі та неволі. У ляльки Анни є Воля, але немає Свободи. У сильному внутрішньому конфлікті вона робить рішучий крок, щоб бути щасливою з коханим Михайлом, якого Доля в неї вже одного разу відібрала. Проте, незважаючи на жертву, яку вона приносить (зрада чоловіку, до якого вона дуже добра ставиться, осуд з боку соціуму та ін.), Доля не дає їй другого шансу, а знову відбирає коханого, вже назавжди.

У фіналі вистави застосовано техніку рапіді. (кожен рух уповільнюється щоб акцентувати увагу глядача на фінальній картині прощання Михайла із цим світом та перехід в інший світ).

Особливу увагу в процесі втілення образу Анни Задорожної (Є. Бойко), було приділено розробці пластичного малюнка, спосіб існування якої, відповідно до режисерського бачення, принципово відрізняється від інших акторів. Його

розробка передбачала створення унікального пластичного малюнку акторської ролі, що має величезне значення для розкриття образу, який відрізняється специфічною емоційністю. Протягом вистави Анна має постійні переходи із пластичного (непобутового) способу існування в побутовий.

В побутовому способі існування актриса йде від своєї природи використовуючи метод Станіславського «я в обставинах» – рухи зазвичай різкі, імпульсивні. В кількох моментах Є. Бойко вдається до Брехтівського прийому спілкування через зал.

Відповідно до власного бачення актриси в образі Анни втілено сміливу і чесну жінку, яка, незважаючи на загрозу смерті та осуд з боку соціуму, вирішила бути чесною перед собою. Таким чином, основний внутрішній конфлікт полягає не в зраді дружини некоханому чоловіку, а в боротьбі між бажанням бути справді щасливою і острахом перед осудженням з боку соціуму.

У процесі роботи над роллю акторкою було використано реалістичне біографічне співпадіння, що посприяло надзвичайно точному і глибинному розумінню образу Анна Задородної.

Один із ключових сценічних прийомів у роботі з партнерами по сцені – це робота або очі в очі, або через ляльку (як соціальну маску, за якою можна сховатись у незручний момент).

В окремі моменти Анну показано як соціальну маску, умовність якої передається через ляльку, якою керує Війна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович, О., Кудренко, А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9 (73), 133-136.

2. Бабенко І. Соціальні дистанція як … художній засіб // День. 2020. 3 липня. URL : https://m.day.kyiv.ua/uk/photo/socialna-dystanciya-yak-hudozhniy-zasib (дата звернення : жовтень 2020).

3. Бондарева О. Є. Прийоми і технології «епічного театру» в сучасній українській драматургії. Вісник Житомирського державного університету. Випуск 46. Філологічні науки. С. 126-133.

4. Букет Є. Театр під час війни: дружини захисників поставили виставу про украдене щастя українців. Армія інформ. 2024. URL : https://armyinform.com.ua/2024/08/31/teatr-pid-chas-vijny-druzhyny-zahysnykiv-postavyly-vystavu-pro-ukradene-shhastya-ukrayincziv/ (дата звернення : 17.10.2024).

5. Букет Є., Дмитро Лінартович: «Потравмовані, згорьовані душі людей України потрібно вести в театри на реабілітацію», Слово Просвіти, 2024, 8-14 серпня.

6. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця XX – початку XXI століття як синтетичний вид сценічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 186-190.

7. Герус Л. Українська лялька у народному одязі: історичний досвід та сучасна практика. Народознавчі зошити. 2018. № 1 (139). С. 206-214.

8. Гринишина М. Театр української драматургії: Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 283 с., с. 277–278.

9. Гусакова Н.М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 286-290.

10. Заболотна В., Липківська А. І. Франко. «Украдене щастя». Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 442–465.

11. Заболотна В. У пошуках Украденого щастя». День. 2009. 23 жовтня. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayina-incognita/u-poshukah-ukradenogo-shchastya (дата звернення : 20.10.2024).

12. Захарчук, З. О. (2024). Франкова модель любовного трикутника (за п'єсою «Украдене Щастя»). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*, (208), 168–173.

13. Калініченко О. Трансформація трагедійних акцентів у постановках драми Івана Франка "Украдене щастя" в українському театрі. Тези доповідей XVII (8-9 жовтня 2002 р.), XVIII (9-10 жовтня 2003 р.), XIX (10-11 жовтня 2004 р.) Франківських щорічних наукових конференцій / Відп. ред. І. О. Денисюк. Львів, 2006. С. 21-28.

14. Кашперська Д. Щастя на Голгофі. Прем'єра «Украдене щастя» Дмитра Богомазова. ProTeatr. 2020. URL : https://newsproteatr.blogspot.com/2020/07/ukradene-shchastia.html (дата звернення : 9.05.2024).

15. Київський академічний театр ляльок. URL : http://akadempuppet.kiev.ua/show/ukradene-shchastya (дата звернення : 17.10.2024).

16. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

17. Клековкін О. Сакральний театр у генезі театральних систем : дис. доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003.а. Форми. Поетика. Київ: КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.

18. Козак Б. Штрихи до портрету Сергія Данченка. КіноТеатр. 2007. № 4 (72). С. 4–8.

19. Коломієць Р. Сергій Данченко: Портрет режисера в інтер'єрі часу. Київ, 2004. 142 с.

20. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук: Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз. — К., 2000.

21. Костинюк Л. Терапія театром. ZBRUC. 2024. URL : https://zbruc.eu/node/115359 (дата звернення : 17.10.2024).

22. Костюченко М. П. Системний підхід у науці та в педагогічних дослідженнях. Ч. 2. Онтологія систем. Всеукраїнський науковий збірник «Донецький національний технічний університет». Серія : «Педагогіка ,психологія і соціологія». 2018. № 1 (22).URL : https://pedagogy.donntu.edu.ua/2-25-2018/m-p-kostiuchenko/ (дата звернення : 5.10.2024).

23. Літовченко О. А. Пластика як інтеграційний засіб в сценічному мистецтві. International scientific and practical conference. Venice, Italy November 27–28, 2020. С. 82-84.

24. Маловицька Л. Естетичний зміст маски у східному традиційному театрі: ієрогліфічно-інформаційна візуалізація образу. *Релігія, релігійність, філософія та гуманітарні знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти:* збірник наукових праць за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, 21-23 грудня 2010 р., Луганськ, 2010. С. 192–194.

25. Маляр Д. Новаторські прийоми сценічного втілення у п'єсі Гао Сінцзяня «Сигнал тривоги».

26. МедведеваА. Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 405.

27. Науменко Н. В. Прийом «сцена на сцені» як іронічне моделювання художнього світу. URL : https://dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/94786a6e-4f7c-46c5-a432-3cede967620b/content (дата звернення : 6.10.2024).

28. Овчаренко Е. Повернення до себе. I-ua.tv. URL : https://i-ua.tv/culture/86939-povernennia-do-sebe (дата звернення : 3.11.2024).

29. Паві П. Словник театру. Львів : Прогрес, 1991. 482 с.

30. Пігель Ю. Феномен маски як засіб перевтілення (історико–теоретичний контекст). *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*, 2004. С. 227–231.

31. Попова О.В. Дизайн сценічного простору в сучасному українському театрі **:** дис**.** доктора філософії за спеціальністю 022 – Дизайн. Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство освіти і науки України. Київ, 2023. 251 с.

32. Працьовитий В. Естетична функція хронотопу в трагедії «Украдене щастя» Івана Франка. Українське літеартурознавство. 2014. Вип. 78. С. 60-68.

33. Проценко К. В. Наративні особливості «Украденого щастя» І. Франка (літературна та сценічна версії). Вісник Харківського національного університету імені В .Н .Каразіна. Серія «Філологія». 2019. Вип. 81. С. 81-84.

34. Процик Л.Л. Театр імені Івана Франка: становлення та тенденції розвитку (20-ті рр. ХХ століття) : автореферат канд. історичних наук : 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.

35. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.

36. Штефюк В. Д. Інтеркультурність акторського тренінгу в сучасному театральному мистецтві : дис. кан. Мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 219 с.

37. Черевко О. Символіка танцю в повісті Івана Франка «Лель і Полель» і в драмі «Украдене щастя».Франко: Наживо. 2023. URL : https://frankolive.wordpress.com/2023/04/26/%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%96%D0%BA%D0%B0-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8E-%D0%B2-%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%81%D1%82%D1%96-%D1%96%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0-

%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA/#_edn12 (дата звернення : 11.10.2024).

38. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. Зібрання творів: У 50 т. Київ : Наукова думка, 1980. Т. 26. С. 210–253.

39. Barba E. Savarese N. L'énergie qui danse. Dictionnaire de l'anthropologie théâtrale, Paris, L'entretemps, 2008, 2ème ed. 310 p.

40. Barba E. En kano af papir. Indforing i teaterantropologi. Drama, 1994. pp. 24–34.

41. Brook P. The open door: thoughts on acting and theatre. Theatre Communications Group, 1995. 147 p.

42. Catereva I. Mijloace transcedentale de expresivitate actoricească (Teatrul european în a doua jumätate a secolului XX). Chi§inäu: Primex-Com, 2019. 176 c.

43. Craig E. G. "Gentlemen, the Marionette!" The Mask. 1912. Vol. 5. № 2. pp. 95–97.

44. Fantham E. "Mime: The Missing Link in Roman Literary History", Classical World 82-83, 1989, pp. 155-168

45. Frontisi-Ducroux F., Visage D. Aspects de l'identité en Grèce ancienne, Flammarion, Paris 1995, esp. pp. 39-75.

46. Gwendolyn Compton-Engle, Costume in the Comedies of Aristophanes, Cambridge University Press, New York-Cambridge, pp. 135-137.

47. Grotowski J. Towards a Poor Theatre. 2002 by Routledge, 2002. 272 p.

48. Hughes A. Performing Greek Comedy, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 166-177.

49. Jordan P. The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte, Routledge, London- New York 2014.

50. Lecoq J. The Moving Body: Teaching Creative Theatre, (trans. David Bradby), Methuen, London 2000, pp. 54-59.

51. Lucas D. W. Aristotle, Poetics, Oxford University Press, Oxford 1972 (19681), pp. 63-64.

52. Lucie-Smith, Edward. Symbolist Art. London: Thames & Hudson, 2001.

53. Manuwald G. Roman Republican Theatre, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 29-30.

54. Marinis A., Daraklitsa E., Mitta C. THE MASK IN COMMEDIA DELL'ARTE AND ANCIENT GREEK COMEDY. 7 th SWS International Scientific Conference on Arts and Humanities ISCAH 2020. pp. 81-90.

55. Mathieu P.-L. The Symbolist Generation, 1870–1910. New York: Skira, 1990.

56. Meineck P. Theatrocracy. Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre, Routledge, London-New York 2018, pp. 79-119.

57. Nicoll A. The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 42-44.

58. Nitze, W. A. : Symbolist Poetry in France, in the North American Review, Vol. 197.

59. Rudlin J. Commedia Dell'Arte. An Actor's Handbook, Routledge, London-New York 1994, pp. 34-35.

60. Sartori D., Lanata B. Arte della maschera nella Commedia dell'Arte, La Casa Usher, Florence 1983.

61. Schmitt A. Aristoteles, Poetik, De Gruyter, Berlin 2008.

62. Strasberg L. Acting and the Training of the Actor. Producing the Play / Ed. J. Gassner. NY, 1941. pp. 128-162.

63. Suzuki T. The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki / Tadashi Suzuki. – New York : Theatre Communications Group, 1986. 158 s.

64. Tisdel F. M. Symbolism in the Theatre. The Sewanee Review. 1920. Vol. 28, No. 2. pp. 228-240.

65. Tsilfidis A. Thanos Vovolis, Eleftheria Georganti and JohnMourjopoulos, "Acoustic Radiation of Ancient Greek Theatre Masks", Conference Paper, University of Patras 2011, pp. 1-2 [Online at https://www.academia.edu/1086019/Acoustic_radiation_properties_of_ancient_greek masks.

66. Walter F. Otto, Dionysus. Myth and Cult, trans. R. B. Palmer, Indiana University Press, Blomington-London 1965 (1933).

67. Wiles D. Greek Theatre Performance. An Introduction, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 152-156.

68. Zhang H. On the Symbolism of Drama Stage Character Modeling Design. Advances in Computer Science Research (ACSR). 7th International Conference on Education, Management, Information and Computer Science (ICEMC 2017). 2017. volume 73. pp. 682-686.

ДОДАТКИ

Афіша вистави “Украдене щастя” в Київському академічному театрі ляльок

Диплом гран-прі за виставу “Украдене щастя” в міжнародному конкурсі

Mezinárodní dvojkolová multižánrová soutěž
Mezinárodní projekt Ukrajina-Česka Republika
Při podpoře oddělení kultury - mezinárodního festivalového portálu
OREA FEST&EUROPE FESTIVALS

MIKULAŠSKÁ VESELICE

06.12-10.12.2024

DIPLOM

GRAND PRIX

BOIKO YELYZAVETA
Ukraine,Kharkiv
Věková kategorie MIX 30-45 - DIVADELNÍ ŽÁNR
Vedoucí: Stopina A.
Kharkiv National University I. P. Kotlyarevsky University of Arts

POROTA SOUTĚŽE:

Jiří Hroněk
Petr Tichý
Klára Metličková
František Fiala
Alena Chersteková
Sergo Makashvili
Fedchenko Valeriy
Marie Severová
Mgr.Viktor Nosenko

ORGANIZÁTOR SOUTĚŽE: VIKTOR NOSENKO
OREA FEST&EUROPE FESTIVALS 06.12-10.12.2024
BRNO,ČESKÁ REPUBLIKA

INTERNATIONAL FESTIVAL COMPETITION OREA FEST
OREA FEST COMPANY
Na Poříčí 1067
110 00 Nové Město,CR
IČO: 272 98 755

Анна – Єлизавета Бойко

Анна і Настя (Ліана Хобелія) у виставі «Украдене щастя»

Анна і Микола (Юрій Хетчиков) у виставі «Украдене щастя»

Анна і Михайло (Дмитро Лінартович) у виставі «Украдене щастя»

Михайло, Анна, Микола у виставі «Украдене щастя»