

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

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**РЕЖИСЕРСЬКІ ПРИНЦИПИ УМОВНОГО ТЕАТРУ У ВИСТАВІ
«ЖИТТЯ СИНЬОЇ ROSE» (ЗА МОТИВАМИ П'ЄСИ
ТЕННЕССІ ВІЛЬЯМСА «СКЛЯНИЙ ЗВІРИНЕЦЬ»)**

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

Виконав:

Здобувач вищої освіти

за ОПП «Сценічне мистецтво»

Сергій МОСКАЛЕНКО

Науковий керівник:

старший викладач,

заслужений артист України

Євген ЛАВРЕНЧУК

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства,

доцент

Роман НАБОКОВ

Допущено до захисту:

Завідувач кафедри

Заслужена артистка України, доцент кафедри

Оксана СТЕЦЕНКО

«_____» _____ 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ УМОВНОГО ТЕАТРУ	7
1.1. Історія та розвиток «умовного театру»	7
1.2. Концептуальні основи «умовного театру»	15
1.3. Вплив «умовного театру» на сучасне сценічне мистецтво	21
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ «УМОВНОГО ТЕАТРУ»	
В СУЧАСНОМУ ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ	31
2.1. Акторські техніки в «умовному театрі: специфіка репрезентації»	31
2.2. Сценографічні рішення в «умовному театрі»: особливості репрезентації	36
2.3. Роль музики, світла, звуку, кольору у створенні атмосфери вистави	40
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІДЕЙ «УМОВНОГО ТЕАТРУ»	
У ВИСТАВІ «ЖИТТЯ СИНЬОЇ ROSE»	45
3.1. Система образів вистави як засіб зображення ідеї умовності буття людини	45
3.2. Сценографічні рішення: від концепції до втілення	49
3.3. Роль світла та його значення у відображенні ключових ідей п'єси	52
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
ДОДАТКИ	69

ВСТУП

Актуальність. Процеси глобалізації та всепоглинаючої цифровізації суспільства, пандемія COVID-19 детермінували суттєві зміни в усіх сферах життєдіяльності соціуму, зумовили тектонічний злам культурно-мистецького ландшафту, визначили потребу переосмислення традиційних та пошук нових шляхів розвитку сценічного мистецтва зокрема. Трансформація суспільної свідомості в епоху масової культури виявила й низку кризових явищ – дегуманізація, зниження інтелектуальної та освітньої активності, поглиблення проблем соціалізації та самореалізації особистості та ін. Вирішення глобальних – суспільних та локальних – індивідуальних криз невід’ємно пов’язано з розвитком театрального мистецтва. Театральний процес першої чверті ХХІ ст. має дві ключові цілі – збереження власної релевантності у культурно-мистецькому поступі, а також подолання суспільних криз шляхом духовного збагачення суспільства. Означені тенденції спонукають до переосмислення сформованих художніх напрямів та художніх форм зображення, пошуку нових засобів театральної виразності, інноваційних, реформаторських підходів до реалізації режисерського задуму, що відповідатимуть динаміці розвитку та потребам суспільства. Переосмислення та відображення концептуальних основ «умовного театру» дають змогу відповісти на запити сучасного культурно-мистецького процесу, задовольнити духовні запити суспільства. Вистава «Життя синьої rose» за мотивами п’єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» (режисер – С. Москаленко) репрезентує практичне утілення ідей «умовного театру» таких як акторські техніки, сценографія, синтез сценічного, музичного та пластичного мистецтв через розкриття ключових питань п’єси насичує та посилює глядацьку рефлексію в аспекті духовного, естетичного та емоційного

«фідбеку» – розуміння цінності сценічного мистецтва в житті суспільства і в контексті власних потреб всебічного розвитку.

Мета дослідження – осмислити специфіку становлення та розвитку «умовного театру» та особливості утілення його концептуальних основ у виставі «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець».

Реалізація поставленої мети досягається завдяки вирішенню таких **завдань дослідження:**

- З'ясувати теоретичні та практичні аспекти становлення та розвитку «умовного театру» у кінці XIX – на початку XX ст.;
- Визначити концептуальні основи «умовного театру» як нового художнього напрямку на зламі XIX та XX ст.;
- Виявити вплив «умовного театру» на сучасне зарубіжне та вітчизняне сценічне мистецтво;
- Проаналізувати специфіку втілення ідей «умовного театру» – акторських технік, умовності, символізму, сценографічних рішень, ролі музики, світла, звуку, кольору у вітчизняному театральному мистецтві;
- Окреслити специфіку репрезентації ідей «умовного театру» у виставі «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» в аспекті акторських технік як засобу зображення умовності буття особистості, особливостей сценографічних рішень та ролі світла у реалізації режисерського задуму відображення ключових ідей п'єси та їх впливу на глядацьку перцепцію.

Об'єкт дослідження – особливості формування та специфіка репрезентації ідей «умовного театру» у зарубіжному та вітчизняному сценічному мистецтві.

Предмет дослідження – вистави зарубіжних та вітчизняних театральних митців, у яких втілені ключові ідеї «умовного театру».

Методи дослідження. Методологічна специфіка дослідження ґрунтується на виокремленні мистецтвознавчої парадигми як ключового напрямку осмислення ідей «умовного театру» та їх втілення у сучасному театральному мистецтві. Методологічний базис роботи полягає у поєднанні аксіологічного, етичного, семіотичного, діяльнісного, структурно-функціонального і герменевтичного підходів у вивченні історії розвитку «умовного театру», його засадничих основ та їх репрезентацій у виставі «Життя синьої rose».

У дослідженні використано теоретико-методологічні концепції та напрацювання вітчизняних та зарубіжних дослідників (Бондарук Л., Васильєва Є., Гадамера Г., Голубішко І., Кеби О., Шулики П., Гринишиної М., Дмитрової Л., Донченко Н., Дубчак Л., Кисіль О., Клековкіна О., Ковальчук О., Корнієнко Н., Леся Курбаса, Партоли Я., Погребняк М., Пронкевич О., Сагіної Ю., Триколенко С., Фруктової Т., Хлистун О., Хороба С., Dunies K., Huizinga J., Hirvikoski R., Picon-Vallin B. та ін).

Наукова новизна дослідження полягає у переосмисленні концептуальних основ «умовного театру» в контексті розвитку вітчизняного сценічного мистецтва, пошуку нових форм і методів художнього відображення, засобів виразності в театральній інтерпретації класичних творів на сцені українських театрів. Розкриття взаємодії сценічного, музичного та хореографічного мистецтв як однієї з ключових ідей «умовного театру» та комбінаторного емоційного та візуального (видовищного) впливу дозволяє визначити перспективні шляхи взаємодії сценічного мистецтва / сценічної дії / режисерів / акторів з глядачами.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть стати підґрунтям для подальших наукових розвідок з питань комплексного аналізу театального

процесу кінця XIX-початку XX ст., сучасного етапу його розвитку, а також подальших наукових розвідок щодо аналізу специфіки розвитку провідних художніх течій та напрямів XX та XXI ст., які доцільно використовувати в освітньому процесі для підготовки навчальних матеріалів, посібників із загальних та спеціальних курсів з теорії та практики сценічного мистецтва, теорії мистецтвознавства тощо. Результати дослідження можуть мати практичне застосування у театральній практиці щодо визначення нових інструментів розвитку сценічної мови, пошуку актуальних форм та засобів комунікації та залучення глядачів шляхом перегляду функціонування театральної індустрії, її гуманізації через створення смисло-символічних та емоційно-резонансних вистав.

Апробація результатів дослідження. Теоретичні аспекти дослідження знайшли відображення у тезах доповіді у II Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Achievements of 21st Century Scientific Community» (тема доповіді – «Специфіка втілення ідей «умовного театру» засобами інноваційних технологій» // Achievements of 21st Century Scientific Community: Proceedings of the 2nd International Scientific and Practical Internet Conference (September 16-17). Dnipro : FOP Marenichenko V.V., 2024. P. 182-183). Творча (практична) частина дослідження – мистецький проєкт – Вистава «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» Харківського академічного драматичного театру, у режисерській постановці Сергія Москаленка, логічно поєднана із загальною концептуальною ідеєю дослідження.

Структура роботи зумовлена специфікою та метою дослідження, логікою та послідовністю вирішення поставлених завдань і складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 73 найменування та додатків. Загальний обсяг дослідження – 76 сторінок. Обсяг основного тексту – 59 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ УМОВНОГО ТЕАТРУ

1.1. Історія та розвиток «умовного театру»

Культурно-мистецький процес кінця XIX – початку XX ст. знаменувався появою нових художніх течій, що віддзеркалювали суспільно-політичні, економічні та соціокультурні зміни у європейському суспільстві. Складне та багатопланове обличчя культури початку XX ст. відображало різні уявлення про шляхи поновлення традиційної культури, різні аспекти естетичної думки, вперше моностилістична картина мистецтва змінилася полістилістичною [42, с. 53].

У театральному мистецтві відбувались «відчутні естетико-художні трансформації, що прямо залежали від змін у тогочасній суспільно-історичній свідомості, пов'язувались із скасуванням народницької парадигми та ствердженням всеєвропейської парадигми суспільного прогресизму, забарвленої ідеєю національного вивільнення» [14]. Як відзначає вітчизняна дослідниця М. Гринишина, епісистема останньої третини XIX – початку XX століття передусім виявила перехідний характер даної культурної епохи, з одного боку, оперуючи тими поняттями, якими була закодована загальноєвропейська цивілізація у Новий час, з іншого, – сформулювавши цілу низку новітніх символів та способів мовлення [14].

Суголосно динаміці культурних зрушень торувало й свій новий шлях сценічне мистецтво. Реалізм та його стильові інваріанти – натуралізм, неореалізм більше не задовольняли запити театральних митців, які відчували потребу оновлення системи засобів художнього втілення, переосмислення ролі та взаємодії режисера, актора та глядача. Театральна культура знаходилась на роздоріжжі визначення художніх орієнтирів, що відображались у своєрідних маятникових коливаннях від звернення до класичної театральної спадщини

Стародавньої Греції, що практично перегукувалось з ренесансним «ad fontes» («до джерел!»), до нищівного заперечення минулого та колумбівського прагнення відкрити «нові землі» театрального мистецтва. Для європейської неоромантики кінця XIX століття було властиве «почуття духовної втоми епохи, прагнення створити естетично-умовний світ форми, що підміняло б саме життя» [61, с. 81]. В умовах, коли «доба відтворює інтенсивну генерацію ідей, традиційні та інноваційні (або альтернативні) моделі вступають в інтенсивний перерозподіл функцій, енергій та елементів» [28, с. 20] виникають нові художні напрями, серед яких особливе місце посів «умовний театр».

Для з'ясування специфіки розвитку «умовного театру» необхідно визначити ключові дефініції понять «умовність» та «умовний театр».

Умовність супроводжує увесь еволюційний поступ «*homo ludens*», гри як джерела культури [68], і є сутнісною основою театрального мистецтва на усіх етапах його розвитку. Незважаючи на зануреність у сценічну дію реципієнт/комунікатор – глядач/актор/режисер завжди усвідомлюють, що усе, що відбувається на сцені – це не об'єктивна реальність, форма відображення, а не саме життя. Паві П. акцентує на одній з головних функцій умовності в театральному мистецтві: «Умовність беззастережна: вона спонукає повірити в явища, хоча глядач достеменно усвідомлює, що мова йде про штучно створені ефекти. Театральна насолода є нічим іншим, як такою, яку публіка отримує від казковості й надприродної сили; такою, яка “підсилює і забарвлює фікцію, підтримує у глядачів “солодку” ілюзію, а це вже сама суть насолоди від театру» [38, с. 557]. У кінці XIX – на початку XX ст. умовність в театральному мистецтві набула якісно нового значення, стала художньо-естетичним дискурсом, синтезом традицій та новацій, що знайшов своє вираження в «умовному театрі».

У дисертаційному дослідженні «Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект» Дубчак Л. визначає умовність як «суть художньо-образного вирішення твору мистецтва, яке залежить, по-перше, від «логіки буття», по-друге, від «індивідуальної інтерпретації буття» [18, с. 21]. Перший фактор обґрунтовується з аналізу античного театру, який, з одного боку, відзначався перебільшеною умовністю, а з іншого – відображав правду античного буття в його урочистості, пишності» [18, с. 21]. Зважаючи на вище зазначене, вона дає визначає «умовного театру» як «напрямку, що культивував умовність як верховний принцип творчості, що вимагав від сценічного образу повний відрив від реальної основи» [18, с. 17]. Дослідниця підкреслює, що ідейне спрямування цієї форми на умовність підтверджувалося символізмом, як в художній дії, так і в організації сценічного простору, а максимальне своє вираження умовні форми знайшли в «театрі абсурду» [18, с. 17]. Так, зокрема, згідно з естетикою Е. Йонеско, «неправдоподібні, ірреальні, фантастичні образи покликані наближати читача (глядача) до художньої правди зовсім не у меншій мірі, ніж образи життєподібні, реальні, натуралістичні, а реалізм є хибним та ірреальним, він перебуває поза реальністю, тоді як світ незвичний, неправдоподібний є більш справжнім, ніж сама реальність» [7, с. 182].

Український театрознавець О. Клековкін у праці «THEATRICA: Лексикон» дає таке визначення: «Театр умовний – словосполучення, що використовувалося у практиці театру першої чверті XX ст., передусім – для визначення символістичного театру, а у другій половині, поряд із лексемою театр метафоричний, – для визначення театрів, які спиралися на принципи, відмінні від театру життєподібності. Інколи вживалося також словосполучення театр естетичний умовний» [21, с. 703]. Термін «естетичний театр», як відзначає дослідник, вживався в радянському театрознавстві 1920-1930-х рр. та вміщував у собі такі характерні особливості: «Ні дійсність сама по собі, ні переживання

дійсності рафінованими індивідами не цікавили драматургів-символістів. За образами дійсності вони намагаються відчуті вічність та фатальні закони її. Це відчуття (містичний тремінь) передається новими умовними знаками, символами, що належать лише даному індивідові. От ця суб'єктивна умовність п'єси і вимагала так само умовних театральних засобів. Тому естетичний театр є театр умовний. Творцем цієї умовності у театрі є режисер, що покликаний стилізувати п'єсу своєю власною інтерпретацією. Стилізація робиться основним принципом естетичного театру [...] Від життєвих відповідностей натуралістичного театру, від несвідомої й штампованої умовності XIX століття естетичний театр намагався прийти до свідомої й нової умовності...» [21, с. 554]. Дослідник наголошує, що «умовний театр» не слід порівнювати з театральними напрямками, пов'язаними з певним етапом розвитку культури та/або родоначальниками театральної епохи, оскільки «умовний театр визначає собою лише техніку сценічних постановок. Будь-який з перелічених театрів може бути побудований за законами умовної техніки, і тоді такий театр буде умовним театром» [20, с. 126]. Це певним чином пояснює «розпорошеність» «умовного театру», точніше концептуальних основ, що формують означене явище культури, відсутність чітко окресленого театального феномену, що мав втілення та еволюцію розвитку / занепад.

Формування та розвиток «умовного театру» нерозривно пов'язані зі складним та багатогранним явищем світової культури – «новою драмою», що розпочала свій доленосний поступ у кінці XIX – початку XX ст. Голубішко І., Кеба О., Шулик П. виокремлюють такі концептуальні основи « нової драми »:

- у центрі уваги драматургів опинилась особистість, її переживання й відчуття, що мали визначати загальну атмосферу епохи;

- акцентування не на трагедії однієї людини, а на загальній трагедії життя особистості та людства;

- рушієм сюжету стали не зовнішня інтрига, дії, вчинки персонажів, а психологічні колізії, зіткнення ідей, моральних поглядів;
- більша умовність та узагальнюючий смисл;
- зміна стосунків між драмою і глядачем, ролі глядача, котрий не лише спостерігає за дією на сцені і співчуває персонажам, на яких дивився, ззовні, а упізнає себе, залучається до «внутрішньої дії», переживати й мислить разом із героями;
- відсутність поділу акторів на головних і другорядних, позитивних і негативних – усі персонажі важливі, позбавлені однозначних характеристик, і кожен із них має велике значення для розуміння ідеї твору;
- пафос роздумів, глибоких переживань, духовних протиріч буття;
- митці більше зверталися до можливостей модернізму, який набирив сили і відкривав нові обрії для мистецтва, а «нова драма» наполегливо розробляла принципи символізму, неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму тощо [12, с. 3-4].

Відтак театральна умовність знайшла своє відображення у творчості М. Матерлінка (символічний театр), Б. Брехта, Г. Ібсена (психологічний театр), Б. Бйорнсона, А. Стріндберга, А. Аппії, Г. Фукса, М. Райнгардта, Г. Крега та ін., а також в різних естетичних напрямках, зокрема, у творчості футуристів (К. Малевич «Перемога над сонцем»), функціоналістів (О. Шлемер, К. Шмідт, Ф. Боглер, Г. Тельтшер, В. Гропіус), абсурдистів (С. Беккет, Е. Йонеско, Г. Пінтер, Ж. Жене і ін.) [53], проте не як ідейна основа, а засіб творення художнього простору.

У Моріса Матерлінка умовність часу і простору була покликана підкреслити «контраст між сьогоденням і вічністю, який є найкоротшим шляхом до Абсолюту» [44, с. 52]. Бертольд Брехт вважав, що умовність його театру сприяє глибокому пізнанню дійсності й так будував п'єсу і виставу, що

глядач мав постійно пам'ятати, що він перебуває в театрі, що перед ним сцена, а на ній актори й для цього він до мінімуму зменшував кількість декорацій, надавав підкресленої умовності костюмам і гриму акторів, не дотримуючись при цьому принципу повної відповідності зображуваних історичній епосі [12, с. 96-97].

Умовність та залучення глядачів до театральної дії властиві творчості Генріка Ібсена, Станіслава Виспянського, Люціана Риделя та ін. Хороб С. відзначає, що у п'єсах цих авторів «спостерігалась особлива суб'єктивно лірична забарвленість, помічався виразний потяг авторів до широких, узагальнюючих трактувань філософсько-містичного змісту із гранично умовними персонажами» [60, с. 141-142]. Ретардація зовнішньої дії аж ніяк не зупиняла її розвитку, навпаки, вона динамізувалась і драматизувалась завдяки внутрішній напруженості душевного життя персонажа, своєрідного залучення читача (глядача) як співучасника певних настроїв, медитацій тощо [60, с. 142].

Гринишина М. відзначає, що «у 1870-х тут поступово набирають силу тенденції, які сумарно визначаються як звернення до парадигми позареалістичного – «умовного» – театру, які пов'язані, наприклад, із виставами за драматичними творами визначного англійського неоромантика А. Теннісона на кону театру «Lusium» Генрі Ірвінга» [15, с. 34].

Безпосередній вплив на теоретичне обґрунтування та практичне втілення ідей «умовного театру» мала творча спадщина Макса Райнгардта. Дослідники називали Райнгардта найвидатнішим майстром режисури кінця XIX – початку XX століття, який витворив новий тип синтетичної вистави, що спирався на прийоми умовного мистецтва, збагачені вільною фантазією, ліризмом, яскравою видовищністю і музикальністю [20, с. 125]. Клековкін О. у своєму дослідженні творчого доробку режисера відзначає: «Райнгардт справді дбав про ілюзію життя і природність на сцені, проте берлінці говорили, що він бореться з

натуралізмом на сцені і користується у своїх сценічних постановках умовними прийомами. Аж ось Райнгардт виставляє “Пробудження весни” Ведекінда і “Аглавену і Селізетту” Метерлінка, і, здається, – тепер він твердо знає, що таке умовний театр» [20, с. 126].

Вітчизняний вимір театрального мистецтва на зламі століть також зазнав змін, зберігаючи свою самобутність, увібрав у себе європейські жанрові трансформації, контрреалістичний дискурс та визначив театральну умовність як один з провідних засобів створення художнього простору вистави. У праці «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» так визначено розвиток театральної культури цього часу: «Український театр як самобутнє естетичне явище – синтетичне сценічне дійство «великого» стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну їй наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі ХІХ-ХХ ст. [37, с. 11].

Хоча «умовний театр» і не став домінуючим напрямом на українській сцені, проте ціла плеяда драматургів та режисерів активно використовували засоби умовності у своїй творчій діяльності.

Вітчизняні драматурги «рясно зрошують» свої твори умовними засобами, що ще більше підсилювало постреалістичний дискурс у театральному мистецтві та свідчило про вплив європейської драматургії на український мистецький процес.

Уже на початку ХХ ст. у драматургічних творах Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкассика, В. Пачовського та ін. авторів простежується

увага до увиразненої умовності в зображенні душевних драм героїв, соціальних дисгармоній, масових рухів тощо [60, с. 118].

Іван Кочерга у драмі «Алмазне жорно» постійно захоплювався «романтично-символічними умовностями, метафоричними формами і засобами від творення реального чи ірреального життя» [60, с. 200]. Євген Кротевич у віршованій п'єсі «Син сови» щедро використовує драматургічну поетику символізму, відмовляючись від будь-якої конкретики місця і часу дії і використовуючи чисту умовність у побудові сюжету, системи образів, у мовленнєвій характеристиці персонажів [60, с. 200].

Не виключенням щодо використання засобів умовності був український театр, що, хоча й опосередковано, але втілював в життя ідеї «театру умовного».

Лесь Курбас – реформатор та пророк українського театру використовував метафоричні та умовні форми у своїй творчій майстерні. Хороб С. у монографії «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм)» відзначає: «Створюючи “рефлексологічний” театр, який, на відміну від театру “психологічного”, спирався на активну позицію глядача, він часто у режисерських вирішеннях такого типу української драматургії (перш за все творів Миколи Куліша) широко використовував поетику експресіонізму: замість донедавна культивованих етнографічно-побутовими спектаклями соціальних і моралізаторських діалогів на сцені “розігрувалися” авторські сентенції й програмні виступи; на місці типізованих дійових осіб появились умовні, навіть алегоричні постаті, що активно задіявалися до штучно витвореної постановником конструкції; актора-характерника – виконавця “нутра й пафосу”, майже всуціль підміняв артист-містик і жрець; традиційно вибудовані підмостки змінюються “контактною” сценою, де знято умовну “четверту стіну” між акторами й глядачем, де дійство конструється відповідно до законів їхнього публічного спілкування» [60,

с. 209]. При цьому Лесь Курбас так розробляв будь-які мізансцени чи й загалом театральний кін, що актори навіть змушені були звертатися до глядацької зали, «умовно виконуючи ролі, начебто виписані майбутнім драматургом» [60, с. 209]. Український режисер Лесь Танюк, у передмові до першого тому «Микола Куліш. Твори», зазначає, що «цей режисерський прийом, що, певна річ, був спонукою передусім драматургії Миколи Куліша й загалом модернізму, застосований уперше не тільки в українській драмі, а й у драмі світовій» [30, с. 32]. Руйнування так званої «четвертої стіни» – концепції уявного простору між глядачем та сценою, «ілюзії, що відокремлює виконавців від глядачів, за якою публіка неначе підглядає за виконавцями-персонажами, які удають, що не помічають глядачів» [21, с. 709] є характерною для «умовного театру» й для «епічного театру» Бертольда Брехта, і спільною концептуальною основою «нової драми».

Таким чином, «умовний театр» – художній напрям, що зародився в європейській театральній культурі наприкінці XIX – на початку XX ст. як спосіб зміни мистецької парадигми реалізму, пошуків нових засобів виразності та переосмислення ролі глядача, актора та режисера у сценічному просторі.

1.2. Концептуальні основи «умовного театру»

На початку XX століття «умовний театр» поступово «нарощує м'язи», формуючи власні методологічні основи, що стверджували його окремішність та унікальність, закладали основи для продукування нових стилів, їх синтезу, народження нових напрямів, натхнених спадковістю традиції театральної творчості. Щоб відійти від «життєвих відповідностей натуралістичного театру, від несвідомої й штампованої умовності XIX століття... прийти до свідомої й нової умовності й зрозуміти, в чому полягає справжнє зерно театру» [16, с. 420]

необхідні були нові маркери виразності театральної культури і «умовний театр» їх знайшов.

Засадничими основами «умовного театру» стали:

- умовність та символізм у репрезентації художніх форм театального дійства;
- сценографія вистави: переосмислення ролі декорацій, світла, кольору, звуку;
- посилення ролі музики як засобу виразності;
- формування нового художньо-естетичного досвіду та ролі глядача у виставі;
- експериментальні та новаторські підходи режисера до втілення вистави, звільнення режисера від привалювання драматургії;
- синтез пластичних форм і акторських технік.

Розвиток театральної культури межі століть відбувалась під значним впливом естетики символізму, що значною мірою вплинуло й на формування «умовного театру» зокрема. Символістський тип художнього мислення втілений у творчій спадщині Моріса Метерлінка, Станіслава Виспянського, Вільяма Батлера Єйтса – драматургів, які наприкінці XIX – початку XX століття витворювали оригінальний літературно-сценічний символізм [59, с. 206].

«Умовний театр», резонуючи загальноєвропейській тенденції символістського типу художнього мислення, застосовує систему символів-образів, що підсилюють умовність та умовно-метафоричне тло художнього простору вистави. Це посилювало дистанцію з реалістичним художньо-естетичним світобаченням, надавало простір для «рекрутингу» глядачів, наділення їх новими функціями – не тільки спостереження / переживання, а й співтворчості. Дмитрова Л. у праці «Підручна книга з історії всесвітнього театру» зазначає: «У таких перших умовних поставах, замість реалістично

малювати місце дії, театр давав лише натяк на нього. Щоб показати кімнату – ставлять одне вікно, замість лісу – два дерева. Так само кількома рухами автори «відтворюють» різні душевні переживання й різні вчинки: замість плачу – схиляють голову; замість поцілунку рух губ, що не торкаються одна одної [16, с. 420].

Умовність та символічність художніх форм втілювались і в художньо-просторовому рішенню вистави – сценографії, оскільки «театральний художник, враховуючи реальний простір сцени, формує свій «уявний» художній простір, а глядач, завдячуючи сценографічним прийомам, сприймає його візуальний образ, і як матеріальний об'єкт, існуючий в реальному просторі, і як носія «ідеального» художнього простору вистави» [2, с. 116]. Дмитрова Л. окреслює особливості розвитку сценографічних рішень «умовного театру» таким чином: «Декорація, і обстановка, і всі побутові подробиці відмінюються, відповідно основній задумі режисера, і форма речей, ліній, декорацій повинні збуджувати ті особливі почуття, що їх збуджує фарба й світло. Естетичний або стилізований театр не звертає уваги на життєву відповідність, і, бажаючи визначити ті або інші риси, режисер простісінько перебільшує їх розміри; тому предмети в нього переображуються і набувають вигляду, що найкраще може вплинути на глядачів. Отже, в своїм підході до сценічної обстанови естетичний театр відмовився від первісного намагання давати натяк на реальну річ, а утворив для кожної п'єси окремий світ, винайдений режисером» [16, с. 422].

Так увага до інструментів створення символічного мікросесвіту вистави виявилась в особливій ролі світла. Беатріс Пікон-Валлен підкреслює, що у європейському театрі наприкінці XIX – початку XX століття «найбільші режисери прагнули привласнити таємниці освітлення, силу впливу світла на те, що відбувається на сцені, його роль у розкритті сутності речей, силу фізичної та психологічної впливу, яку воно чинить на глядача» [71, с. 118]. Дослідниця так

визначає роль світла у виставі межі століть: «Рухливе, барвисте, текуче, розсіяне, активне світло малює режисерські візії на сцені, посилюючи або розмиваючи контури фігур і предметів. Арто звертає увагу на чуттєві диспозиції, в які світло здатне поставити глядача, оскільки воно приносить свою силу, свій вплив, свої пропозиції» [71, с. 117].

У пошуках нових засобів виразності, «умовний театр» переглянув роль музики у театральній постановці. Вона «виходить із-за лаштунків» до глядачів, посилює метафоро-символічні акценти, єднає їх в єдине ціле, допомагає глядачеві їх зрозуміти, розширити горизонти сприйняття образів. Дмитрова Л. констатує, що завдяки «умовному театру» «у вистави знову завели музику – її чутно в патетичних і трагічних місцях п'єси, за допомогою музики відтворюють і зовнішні ефекти, наприклад, виття вітру, гомін голосів, прибій морських хвиль [16, с. 422]. Беатріс Пікон-Валлен також звертає увагу на особливу роль музики у театральній виставі та проводить паралель у її застосуванні в творчій спадщині Л. Курбаса: «Театр майбутнього, на який працював Л. Курбас – це театр за основою музичний, де сутнісним моментом є робота з композитором. Йдеться про музику для театру, вбудовано в композицію вистави, музику яка задумувалась як супровід, де елементи ритму, мелодії, темпу, лейтмотиву, контрапункту, звукового ефекту і т.д. складають тонку й ефективну структуру для допомоги сприйняття глядачем акторської гри» [41, с. 56].

В концептуальному універсумі «умовного театру» відбулось і переосмислення ролі глядача в театральному дійстві. «Умовний театр» прагнув, щоб глядач жодної хвилини не забував, що перед ним актор, який грає, а актор мусив пам'ятати, що перед ним глядачі, під ногами – кін, а обабіч – декорації [16, с. 420]. Вітчизняна театрознавиця Я. Партола акцентує, що в авангардному театрі глядач перестав бути пасивним спостерігачем, оскільки театр наполегливо пропонував йому стати співтворцем вистави [39].

Привернення уваги глядача, зміна ракурсу сприйняття вистави, долучення до театральної дії та синергія зі сценою – завдання, які поставила перед собою нова плеяда режисерів-реформаторів – прямих чи опосередкованих творців «умовного театру». Я. Партола зазначає, що Лесь Курбас приділяв значну увагу глядачам та проводив анкетування, щоб зрозуміти, які запити має публіка та як вона реагує на вистави. Попри недосконалість самого методу і часом цілковите невміння опрацювати, а головне – використати отримані результати, сама спроба наукового підходу у вивченні публіки та засобів скеровувати її увагу, заслуговує на схвалення» [39]. Лесь Курбас застосовував як цілу низку засобів вивчення глядацької аудиторії (анкетування, запис реакцій під час вистави тощо), так і різноманітні спроби залучення глядача до театру (агітування, розповсюдження квитків через профспілки, культпоходи, цільові вистави, поширення доступних квитків, знижка ціни у вихідні дні, денні вистави для робітників, які живуть у віддалених районах, а також постановки в самих районах) [39]. Варто відзначити, що саме Лесь Курбас – режисер-новатор, пророк і творець вітчизняного театрального виміру зламу століть докорінно «змінив роль глядача в театрі й для театру, посилив його художньо-естетичний досвід, сформував та розвинув методику залучення глядача до театру та театрального життя в цілому» [39].

Таким чином, «умовний театр» переглянув систему «театр-глядач», поглибив їх взаємодію, надав їй цілісності. Саме так і в цей час почалась «нова творча комунікація сцени і залу, яка характерна для того нового ступеню свідомості, який сьогодні вже добре відчувається в авангарді мистецьких пошуків» [45], було зруйновано «четверту стіну» – межу фізичну й уявну, що відділяла дві константи театру – сцену та глядача.

«Умовний театр» став маніфестантом своєрідного «новонародження» режисера, оскільки однією з його ключових концептуальних основ стало звільнення діяльності режисера від привалювання драматургії, що дало «зелене світло» для експериментів та інноваційності. Боротьбу проти панування писемного тексту, тобто літератури, в театрі Західної Європи теоретизували на початку XX століття Едвард Гордон Крейг [71, с. 107]. На його думку сучасний режисер – це не просто той, хто керує, організовує, об'єднує, оркеструє елементи, об'єкти та акторів, а той, хто пропускає написане мечем свого погляду і зайве виводить із п'єси, яку потрібно виконати, він володіє точним та надихаючим баченням театральної дії [71, с. 107].

В «умовному театрі» значної метаморфози зазнала виконавська майстерність актора. У XX столітті жодна з театральних систем не уникала проблеми психофізики в акторському мистецтві, оскільки актор був, є і завжди залишиться основним засобом творення сценічної реальності, а фізична і психічна складові його мистецтва тією чи іншою мірою ставали предметом вивчення як теоретиків, так практиків театру» [36, с. 114]. Відповідно до нових вимог треба було змінити й акторську техніку, треба було винайти нові засоби гри, а для цього актор перш за все мусив звільнитися від штампів старого театру і набути ритмічності та музичності...» [16, с. 422].

У XX ст. фізична дія і жести актора, що підвладні його вольовому контролю, мали сприяти виникненню певного почуття або образу ідеї, а в окремих авангардних театральних системах (А. Арто, Є. Гротовський, Є. Барба та ін.) пластичні можливості тіла використовували навіть для репродуціювання позасвідомих імпульсів [36, с. 114]. У режисерській системі Л. Курбаса, а відтак і в «умовному театрі», взаємозалежність фізичної і психічної дії актора стала конструктивною основою у теоретичному обґрунтуванні нових виражальних засобів [36, с. 114].

У системі роботи Л. Курбаса з актором виникає поняття «механізованої емоції», яке по суті стає для нього методом «...приборкання некерованої акторської рефлексії», що був «дуже корисний для становлення нової театральної школи» [29, с. 196]. Виховання актора, точніше нової генерації акторів, на думку Курбаса було не можливим без уваги до «техніки жесту»: «Треба [...] 2) Навчити техніки жесту: а) уміння зробити жест; б) уміння зафіксувати; в) уміти зробити жест у плані зовнішньої фактури»; г) уміти зробити жест театралью, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест; 3)...ті перетворення, що, виходячи з психології, залишаються психологічними, – відкинути, звернути увагу на перетворення дійові; 4) Роботу в масці поширити; 5) Уміння володіти ракурсами свого тіла; 6) Гра аксесуаром; 7) Не забувати імпровізації» [32, с. 70].

Таким чином, ще однією концептуальною основою «умовного театру» стає синтез пластичних форм і акторських технік, в основі якої лежала «біомеханіка актора».

1.3. Вплив «умовного театру» на сучасне сценічне мистецтво

Інтенсифікація процесів глобалізації, нові пошуки засобів виразності на межі нового міленіуму – у кінці XX – початку XXI ст. театральна спільнота знову мала вирішувати як торувати собі шлях у нових реаліях. Дунець К. зазначає, що «сучасна театральна реформа постає як час великої дискусії про театр великих митців першої половини XX ст.» [65, с. 621].

У кінці XX – першій чверті XXI ст. мистецькі дискусії та пошук нових засобів виразності, художніх форм детермінують не тільки винайдення нових, а й ідейну рефлексію на вже сформовані на початку минулого століття театральні жанри. «Умовний театр», що виник у кінці XIX – на початку XX століття став ідейним натхненником для формування багатьох сучасних сценічних практик, а його концептуальні основи – умовність, сценографічні прийоми, руйнування

«четвертої стіни», поєднання емоцій та руху тощо заклали підвалини для виникнення нових жанрів сучасного сценічного мистецтва.

Розглянемо приклади застосування концептуальних основ «умовного театру» в сучасному театральному дискурсі.

Розширення горизонтів взаємодії актора та глядача, руйнування «четвертої стіни», осмислення запитів публіки як одного з ключових маркерів соціокультурної динаміки суспільства – провідна концепція сценічного виміру сучасності. Сагіна Ю. відзначає: «Для сучасного постмодерністського театру притаманне відповідне ставлення до глядача: глядач є, в першу чергу, спостерігачем і співтворцем художніх сенсів. Взаємини актора і глядача в сучасній системі театр-глядач відрізняє різноманітно ускладнене існування і взаємодія актора та ролі. Це відповідає прагненню глядача до складних стосунків, які б хвилювали, залучали до діалогу, поєднували у співтворчості різні структури його особистості. Форми нової містерії, при яких театр і глядач взаємодіють не тільки на душевно-емоційному та інтелектуальному, а й на духовному рівнях, дозволяють системі театр-глядач досягати нової ускладненої та вдосконаленої цілісності» [45]. Провідними чинниками зміни та ускладнення взаємовідносин театру та глядача є нові етичні та естетичні ідеали суспільства, які складаються з окремих ідей та ідеалів минулих епох, поєднаних у нову, складнішу за попередню, філософську та художньо-стильову концепцію [45].

На переосмислення концепту взаємодії глядачів з акторами / сценою / виставою вказують у своєму дослідженні О. Кундеревиц, К. Кириленко, О. Бенюк. Авторки зазначають: «Пошук форми спектаклю, у якому глядач із пасивного спостерігача перетворюється на активного учасника творчого процесу, котрий поєднаний з актором та сценою, тривав упродовж XX століття. Теоретичні та практичні напрацювання А. Арто, Б. Брехта, Л. Курбаса, Л. Страсберга та інших класиків театального мистецтва першої половини XX

ст. мали вплив на творчі пошуки сучасних театральних режисерів: А. Варсімашвілі, Р. Віктюка, А. Жолдака, Е. Някрошюса, Р. Шехнера та ін.» [31, с. 176].

Своєрідне злиття глядача зі сценою відбулось в «театрі вбогому» Єжи Гротовського. Як зазначає Т. Фруктова, «у сценічному просторі режисера відсутній поділ на актора й глядача, оскільки у Дії кожен учасник стає джерелом імпульсів, сигналів, поштовхів енергії, що витікають одне з одного і є взаємооберненими; залишаючись джерелом цих «потоків», учасник Дії сам їх і сприймає: професія глядача тут відсутня» [55, с. 11].

Репрезентативним щодо активної взаємодії глядача з акторами та виставою в цілому, формування унікального досвіду взаємодії-творення художнього простору театральної вистави є імерсивний театр (від. англ. immerse – занурювати, втягувати, залучати). У театральному мистецтві термін «імерсивний» в аспекті ролі глядача в театральному дійстві «розкриває, як відбувається залучення всіх почуттів та формується особливий досвід» [31, с. 176].

Лідером інновацій із впровадження імерсивних практик є Велика Британія та такі колективи як «Dreamthinkspeak», «Punchdrunk», «Shunt», на вітчизняних теренах до імерсивного театру можна віднести – ЦСМ «Дах», «Чорний квадрат», «Мізантроп», «UZAHVATI» (театр поза театром) та інші [31, с. 177]. Долучають імерсивність як засіб творення художнього простору у постановках провідних українських академічних театрів, зокрема у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисери П. Богомазов, С. Мойсєєв, Д. Петросян, І. Уривський), Київському академічному театрі на Подолі (режисери С. Жирков, В. Малахов, С. Павлюк), Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Р. Держипільський), Херсонському обласному академічному музично-

драматичному театрі ім. М. Куліша (режисери О. Книга, С. Павлюк), Одеському академічному музично-драматичному театрі ім. В. Василька (режисери М. Голенко, І. Уривський) [31, с. 177].

Показовою щодо застосування практики руйнування «четвертої стіни», характерної для «умовного театру», є вистава «Стіна» за п'єсою Любові Якимчук та Томаса Меттлера / (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка). Режисер-постановник Томас Меттлер, окрім прийому залучення глядачів, застосовує різноманітні засоби виразності – «пластику, жести, музику, слово, світло» [9]. У «Картотеці» Ружевича, Міхал Задара скасовує поділ на сцену й глядача – акторська гра відбувається в коридорі, по обидва боки якого сидять глядачі, які можуть пересуватись та самі обирають ті чи інші фрагменти «розмов» акторів, які їх зацікавили [65, с. 627-628].

Тілоцентризм як провідна тема епохи масової культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. у театральній культурі мала не тільки «гносеологічну вагу», а й перетворила тіло на важливим засіб виразності, інструмент комунікації з глядачем. Увага до тіла актора, його рухів, жестів – акторський тренінг (зокрема, метод «перетворення» Л. Курбаса [4, с. 9]), як одна з концептуальних основ «умовного театру» – стала провідною темою мистецьких дискусій. Данієць К. констатує, що «сліди театральної думки ХХ століття присутні насамперед у сучасному апофеозі тілесності актора та реактивації фізичності театру... тіло актора безсумнівно головний об'єкт обожнювання і предмет театального зображення теоретиків та практиків» [65, с. 624].

У 2 половині ХХ ст. акторський тренінг набув нового змісту у творчій спадщині Єжи Гротовського та в його театрі пізнання – «театрі вбогому» [55, с. 10]. Пітер Брук зазначає, що «жодна людина у світі... не досягала так глибоко та повно, як це зробив Гротовський, істоту, феномен, природу, духовно-фізично-емоційний комплекс акторської творчості» [4, с. 10]. Досконале

володіння своїм тілом для актора – це шлях до катарсису, сакрального єднання – зі сценічним простором, увагою та відчуттями глядача. Т. Фруктова у дослідженні феномену творчого спадку режисера констатує: «Тіло, про яке говорить нам Гротовський, містить множинність усіх сутностей і водночас сповнене та текуче. Воно не є і в жодному разі не може існувати як сталість, певна довершеність. Як внутрішньо, так і тілесно, актор є істотою (особистістю), яка постійно перебуває на етапі становлення... нетілесність, ніби нелюдськість, скоріше, інстинктивність рухів і жестів, висловлюють священну мету театру, слугують певним арсеналом засобів саморозкриття та самопізнання. Гротовський винаходить театр нової тілесної чуттєвості, в якому тіло актора аналогічне фантомному органу, феномену, про який у своїй «Феноменології сприйняття» пише Мерло-Понті» [55, с. 12].

Нове бачення тілесних художньо-ідентифікаційних практик актора («сценічний біос» [35, с. 17]) розкрив Е. Барба в одній із засадничих концепцій антропологічного театру та проголосив «тіло своєю батьківщиною» [65, с. 624].

Ідея репрезентації тіла як засобу виразності знайшли відображення у виставі «Беладонна» у постановці Кшиштофа Леона Дземашкевича, творця театру перформансу See Mi Na Usta. Театр Дземашкевича, звертаючись до інстинктів і прихованих емоцій, як заявляє режисер, дотримується девізу чесності, оголеності, спонтанності, шукає межі між тваринним і людським та вводить глядача в ритуал трансу, що веде до очищення [65, с. 624].

Артур Жмієвський, Збігнєв Лібера, Аліція Жебровська, Катажина Козира піднімають питання трансгресивного тіла, ідея якого переслідувала А. Арто та був одержимий А. Аппія. Останній писав: «Тіло – єдина реальність [...] воно знову починає існувати для наших очей [...] наша реальність все ще залишається сексуальною [...], якщо почуття збентеження, яким ми показуємо,

що оголене тіло буде супроводжувати нас, ми повинні негайно відмовитись від живого мистецтва» [65, с. 625].

Зухвале жонглювання символами, на межі чи навіть поза межею моральності в постановках Яна Фабра, зокрема «Ангелі смерті», за визначенням Дунійця К. «означало зламати табу фізіології, подолати її нерепрезентативність, показати те, що було забороненим і прихованим, а відповідь на питання Арто – у світі, який рухається вниз [...] чи буде союз, що складається з людей, здатних вищому суспільству нав'язати поняття театру й дасть нам усім природний, магічний еквівалент догми, в яку ми перестали вірити, – не втрачає актуальності» [65, с. 626].

Комбінація умовності форм, символізму та акцентування на музичності, як одному з ключових засобів виразності, репрезентовані у виставі Пйотра Цєпляка «Готель під Янголом», у якій «відсутні слова, реквізит, є лише пуста сцена, актори пальцями малюють предмети у повітрі – телевізор, шафу, ванну та занурені в простір звуків і чистої музичності [65, с. 627]. У «Солом'яному капелюшку» Цєпляка, у якій використана музично-балетна умовність партитури, немає співу, танцю, кожне слово потрактовується як звук, який має власну висоту, свій темп та формалізований звук, жест [65, с. 627]. Ідея Крейга про те, що театр – це дія душі актора, постулат фізичної спритності і чутливості до партнерів, тобто організація такого фізичного положення тіла, яке б визначало голосові відчуття та інтонації і заклик Брехта до того, що актор повинен знайти відчутне зовнішнє вираження своїх емоційних станів героїв, якщо можливо, якусь дію, яка розкриває процеси, що відбуваються в них реалізовані у виставах Міхала Задари – організації простору та руху тіла, методики та динаміки дзвінких голосів [65, с. 627].

Пластична культура актора, як одна з концептуальних основ «умовного театру», частково вплинуло на подальший синтез театрального та

хореографічного мистецтва – театрального танцю як мистецької колаборації ХХ – початку ХХІ ст. У вітчизняному мистецькому просторі «представниками нових напрямів театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю) другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є: Г. Майоров, П. Вірський, А. Шекера, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Бедичев, А. Рубіна, О. Ніколаєв, А. Рехвіашвілі, Д. Клявін, С. Наєнко, О. Бусько» [42, с. 255]. Особливої уваги заслуговує творча діяльність представника постмодерного танцювального театру, танцівника та хореографа Радуги Поклітару, характерною рисою індивідуального балетмейстерського стилю якого є невизначеність ідейно-тематичної лінії, яка викликає у глядача багатозначні асоціації [42, с. 259].

Сучасні сценографічні рішення торують шлях «умовного театру» в аспекті використання умовності в оформленні сценічного простору, посиленні та акцентуванні на ролі світла, звуку, кольору у виставі тощо. Хірвіковські Р. у праці «Естетика в сучасному європейському театрі», на основі свого досвіду керівника Міжнародної організації сценографів, театральних архітекторів і техніків (International Organization of Stenographers, Theatre Architects and Technicians – OISTAT), окреслює особливості розвитку сучасної сценографії, досвід режисерів, які продовжують шукати нові засоби виразності, експериментують та намагаються здивувати глядача різноманітністю форматів виконання вистави.

Так, свідомо чи ні, нове покоління сценографів та режисерів відроджують/продовжують/переосмислюють ідеї «умовного театру» у своїй діяльності. Наприклад, сценограф Анна Віброк, у співпраці з режисером Крістофом Марталером, проектує сцени, які «не мають нічого спільного з реалістичними просторами чи натуралізмом як таким – це не точно відтворені вітальні, холи, офіси чи будинки, і це не фасади зведених стін, у них є своя

дивна історія і їх атмосфера є дуже ретельно розробленим ландшафтом для виконання вистави» [67].

Національний театр Уельсу не має постійного місця для театру та використовує місцевий ландшафт містечок та сіл, а постановки створюють у потягах, на військових полігонах, пляжах, у горах, складах, нічних клубах, наметах, меріях, школах, авіа-ангарах, бібліотеках [67]. Саймон Бенем у співпраці з Майком Пірсоном та Майком Бруксом у своїх постановках репрезентують вихід за межі традиційного сценічного павільйону, використовують рухомі форми сценографії та створюють єдине середовище театральної дії, у якому поєднуються актори та глядачі. Так, постановка «Перси» виконувалась у військовому закладі освіти, у якому одна стіна була повністю відсутня та відкрита для природних стихій, а «Коріолан/Ми» відбулась у «списаному» ангарі для літаків часів Другої світової війни в долині [67]. В останній постановці режисер використав звукові та відео-технології для створення особливого простору вистави, яку транслювали на двох великих екранах, а глядачі чули мову та звуки через навушники та могли вільно пересуватись у сценічному просторі [67].

Висновки до Розділу 1

«Умовний театр» – художній напрям в театральній творчості, що виник на межі XIX – початку XX ст. в атмосфері естетико-художніх трансформацій, що відбувались в культурно-мистецькому просторі та театральному дискурсі зокрема. В умовах кризи реалізму та його стильових інваріантів, пошуків нових засобів художнього втілення, засобів виразності, потреби переосмислення ролі трьох стовпів сценічного універсуму – режисера, актора та глядача, «умовний театр» став відповіддю на запити не тільки театральної спільноти, а й запитів глядацької аудиторії.

Зародження та розвиток «умовного театру» пов'язані з «ною драмою» – художнім явищем європейської драматургії XIX – початку XX ст. Ідейні основи «нової драми» – увага до світу почуттів людини, моральні та психологічні суперечності як рушії сюжетної лінії, умовність форм, узагальнення, зміна взаємодії акторів з глядацькою аудиторією, символічність художніх засобів втілення тощо вплинули на формування концептуальних основ «умовного театру». Театральна умовність знайшла своє відображення у творчості М. Матерлінка (символічний театр), Б. Брехта, Г.Ібсена (психологічний театр), Б. Бйорнсона, А. Стріндберга, А. Аппі, Г. Фукса, М. Райнгардта, Г. Крега та ін., а також в різних естетичних напрямках, але не як ідейна основа, а як один із засобів виразності. Практичне втілення та у подальшому теоретичне обґрунтування ідей «умовного театру» стало можливим завдяки М. Райнгардту, який у своїй творчості застосовував прийоми умовного мистецтва.

Українська театральна культура кінця XIX – початку XX ст. зазнавала впливу європейської драматургії, всотувала нові тенденції морфози театального простору, засобів виразності, насичувала сцену умовністю, символізмом, відкривала шляхи взаємодії акторів з глядачами тим самим формуючи свій унікальний досвід взаємозбагачення, синтезу зарубіжної сценічної поліфонії та яскравої етнографічно-фольклорної забарвленості вітчизняного театального мистецтва. Ці тенденції відобразились у творчій спадщині Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкассика, В. Пачовського, І. Кочерги, Є. Кротевича та ін.

Концептуальними основами «умовного театру» стали:

- синтез пластичних форм і акторських технік;
- символічна та метафорична насиченість сценографії вистави (декорації, світло, колір, звук);
- зміна та посилення ролі музики у сценічному просторі вистави;

- функціональна роль глядача, руйнація «четвертої стіни», партиципація та співтворчість глядач / актор, глядач / вистава;
- експериментальні та новаторські підходи режисера до втілення вистави, звільнення режисера від привалювання драматургії;
- синтез сценічного, музичного та пластичного мистецтв.

Театральний дискурс кінця XX – початку XXI ст. – активне формування наративів, ключових образів та змістів у виставах обумовили пошуки засобів виразності, які відповідають новим соціокультурним викликам, потребам глобалізаційних зрушень, детермінував пошуки відповідних мистецьких практик. Ідейні основи «умовного театру» частково відповідали на запити театральної спільноти щодо пошуків засобів виразності у новій мистецькій реальності постмодерну. На зарубіжних та вітчизняних театральних теренах концептуальні основи «умовного театру» отримали своє продовження, переосмислення та поглиблення. Це віддзеркалилось у взаємодії глядачів з акторами, сценою («театр вбогий» Єжи Гротовського, імерсивний театр), акторські тренінги та маркування феномену тілесності на сцені – увага до тіла, рухів, жестів, синергія театрального та хореографічного мистецтв, умовності та символізму форми, простору тощо.

«Умовний театр» й сьогодні залишається предметом дискусій театрознавчих студій та продовжує слугувати джерелом натхнення для зарубіжних та вітчизняних митців.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ «УМОВНОГО ТЕАТРУ» В СУЧАСНОМУ ВІТЧИЗНЯНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1. Акторські техніки в «умовному театрі»: специфіка репрезентації

Розвиток сучасного вітчизняного театрального мистецтва є багатограним синтетичним явищем, у якому відображаються культурно-мистецькі тенденції глобалізаційних процесів, художніх трендів сьогодення та знакових напрямів, серед яких чільне місце посідають ідейні основи «умовного театру». Не зважаючи на те, що «умовний театр» не продовжив своє існування як самобутній художній напрям зі спадковістю традиції втілення та побутування, його концептуальні основи – акторські техніки, сценографічні рішення, умовність та символізм у розкритті проблематики п'єс, специфічна роль музики, світла у формуванні сценічного простору продовжує жити у численних художніх напрямках.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. знаменувався новою хвилею реалізації ідей «умовного театру» на вітчизняній театральній сцені. Показовою в аспекті акторської гри й елементів умовності є моновистава «Момент кохання» (2011 р.) Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» за мотивами твору «Момент» Володимира Винниченка. Автор ідеї – Євген Нищук, режисер-постановник, автор сценічної ідеї – Тарас Жирко, пластичне рішення – Ольга Семьошкіна, композитор – Роман Гриньків, художник по костюмах – Наталія Рудюк, звукорежисери – Павло Наталушко, Ярослав Антоненко, Дмитро Дроздов, художники по світлу – Ганна Ваховська, Сергій Пантюшенко, Андрій Кононенко. На відміну від твору, у спектаклі мова йде про В'язня в одиночній камері, який у переддень своєї страти хоче розповісти про пережитий момент кохання. Режисерський задум «один на один» з відчуттям самотності, невідворотності смерті і спогадами про хвилини щастя. Він знає, що через

лічені години його не стане і, на межі божевілля, розмовляє сам із собою, з уявними співрозмовниками, роль яких виконують глядачі. Переплетіння образних засобів репрезентує ідеї «умовного театру» як з точки зору акторських технік, пластики, так і руйнуванні «четвертої стіни» – залучення глядачів до спектаклю, посилюючи рецепцію, переводить дискурс сприйняття з інтерпретації в партиципацію з трагедією персонажа.

Метафоризація сценічного простору вистави досягається завдяки використанню мультимедійних технологій. Вони за рахунок бінарної опозиції світло/темрява посилюють контраст між минулим і теперішнім головного героя. Сучасність В'язня темна, занурена в морок, розпач, і безвихідь, у той час як світло – це згадки про щасливі моменти кохання, надію на щастя.

Події на сцені насичені символізмом та метафоричністю уявних образів, що слугують засобами відображення головної теми, внутрішнього стану героя. Насичена знаково-символьна мова вистави дозволяє розставити концептуальні наголоси (зокрема на цінності емоційно-духовного вибору – кохання, виклик та протидія соціальній нерівності, прагнення свободи та віднайдення власного щастя), підкреслити трагічність буття ув'язненої людини та занурити глядача у події на сцені. Метелики у камері відсилають до творчості В. Винниченка, який «у творі постійно використовує опис поведінки різних комах: вона то подібна до людської, і передає людські емоції, то, навпаки, протиставлена людській поведінці, яка обмежена безліччю морально-соціальних та етичних «кордонів» [50, с. 140]. Декілька колосків пшениці, які символізують багаті й родючі українські землі, перевтілюються на поле, у якому переховуються закохані втікачі, а також нетрі, через які вони пробираються.

Трансформація реальності, відсторонення від неї головного героя та тотальне заглиблення в минуле формується завдяки сценографічним засобам. Цілісність візуального образу досягається завдяки вдалому використанню

кінопроекцій, що транслюють образи мальовничих українських земель – засіяного пшеницею поля, безкраїх пагорбів, «полотен» шовкових трав і квітів.

Завдяки зовнішньому (костюм, грим) та внутрішньому (пластика, голос, емоційність) інструментарію актора, перехідний стан персонажа від розпачу та усвідомлення незворотності загибелі до екзальтованого абстрагування, переміщення у минуле відбувається з високим рівнем напруженості, емоційного надриву і подекуди хаотичній зміні планів, що лише підкреслює ефект розмитості і занурення в «емоційний сон», у якому сюжети, місця, події змінюються в калейдоскопічній динаміці.

Показовим у поєднанні ідейних основ «театру абсурду», «бідного театр», а також «умовного театру» зокрема, є трагіфарс «Прощай король!» київського театру «Золоті ворота» за твором Ежена Йонеско у постановці Валерія Пацунова. Вистава розкриває маятникові коливання у ставленні до смерті короля, який дізнається, що незабаром помре, ідею невідворотності долі, що не зважає на статки, статус, владу, проблему жаги до накопичення і тлінності усього земного перед вічним, що підкреслює й виводить на перший план бінарну опозицію сакральне / профанне.

Особливої уваги заслуговує умовність образів, гра акторів та символічні, інколи шокуючі, провокаційні костюми. Доля-Злодійка Марго, яка проголосила про те, що король незабаром мусить померти, одягнена в абсурдний, химерний сюрреалістичний костюм. Замість підборів – частини металевих відер, які брязкають об підлогу і залом шириться специфічний звук, що нагадує удари годинника, нагадуючи, що час невгамовно наближає короля до фіналу його життя. Її сукня має блідий, вицвіло-червоний колір, схожий на гнилу плоть, що підкреслює тлінність усього смертного. Для посилення контрасту між життям і смертю застосований трагікомічний аксесуар-акцент – іграшкові окуляри з пружинками, на яких закріплені пластмасові очі.

Образ Королеви посилює акценти щодо плинності буття, марною гонитвою за красою, прихильністю та сексуальними утіхами. Вона крокує по сцені у відвертій рожевій сукні з балетною пачкою, прикрашеною рухливими ногами манекенів. Їх, час від часу, торкається натовп залищальників, демонструючи свої наміри щодо неї. Пластика рухів Королеви символізує легковажність, нерозважливість, хтивість та абстрагованість від подій довкола, проблем оточуючих і самого короля. В образі Королеви сублімовані вади суспільства – розпуста, хіть, марнославство, які правлять балом в королівстві на тлі загального зубожіння, що уособлює натягнуте над стелею біле простирadlo.

Ідейно-сміслові навантаження образу доктора також підкреслено через гру актора та його костюм. Не природно велике вухо уособлює стетоскоп, через який доктор вислуховує шум внутрішніх органів хворих, а також плітки, нарікання й скарги, що підкреслює не тільки асиметрію і химерність постаті, а й дає розуміння характеру персонажа. Символічні й деталі костюму доктора – іграшковий капелюх, мереживо, гумові рукавички. Саме він констатував близьку смерть короля, який з'явився на сцені в халаті-мантиї, специфічному капелюсі та кросівках, що посилює контраст величне / жалюгідне, розширює рефлексію щодо етичних питань, пов'язаних з соціальною відповідальністю, обов'язком перед державою, народом і демонстрації кричущого егоїзму, марнославства та байдужості до долі своїх підданих.

Розмаїтість акторських технік покликані розкрити ключові ідеї твору – марнославство та абсурдне, «фараонівське» бажання увіковічення, вічної слави, ненаситної мамони, яку не зупиняє зубожіння власного народу, а також тлінність усього перед обличчям неупередженої Феміди – смерті. Пластичні жести Короля, який повільно зникає за кулісами, уособлюють звільнення від тягара – матеріального та морального.

Варто відзначити, що символічність костюмів та декорацій, «відчуження» від реальності посилює сценічну умовність, сприяє рефлексії глядачів й у цьому аспекті споріднює «умовний театр» з «епічним театром» Бертольда Брехта.

У виставі естетичне задоволення через колективне єднання акторів та глядачів досягається завдяки поєднанню форм взаємодії – перетворення й долучення – колективному єднанню акторів та глядачів, зокрема у сцені, у якій Король виганяє глядачку з її місця, говорячи, що це його трон, а потім просить у залу їжу, закликає до порятунку від Долі-Злодійки.

Трагіфарс «Прощавай король!» та утілені в ній ідеї «умовного театру» через «пластику, поєднання хореографічних і драматичних фрагментів, пластичної сценічної дії є одними з оригінальних способів втілення режисером власних концептів» [1, с. 135]. Саме завдяки акторській майстерності відбувається посилення глядацької рецепції щодо піднятих у виставі вад суспільства та соціальної стратифікації.

Синтез акторських технік та пластики, умовність, метафоризація та символізація сценічного простору вистави, сценографічні рішення як ключові ідеї «умовного театру» створюють цілісне бачення ключових ідей твору, розкривають особливості світогляду персонажів, піднімають важливі соціальні питання та посилюють глядацьку рефлексію.

Костюми створюють калейдоскопічну смислову і метафоричну синхронізацію з образом, пластика акторів, як зазначає Т. Уільямс, «сприяє посиленню дії, теми, персонажів, а також мови сценічного твору, наближуючись до поетичної правди» [73, с. 299]. Умовність і символічність засобів зображення, багатобарв'я символіки костюмів дозволяють вибудувати комунікативну лінію з глядачем.

2.2. Сценографічні рішення в «умовному театрі»: особливості репрезентації

Переосмислення сценографічних рішень, опанування нових методів освоєння і наповнення сценічного простору вистави – стало однією з провідних ідей «умовного театру» в часи його зародження та становлення. Століття потому, після значних соціальних та культурно-мистецьких трансформацій, урочистої ходи глобалізації та всеосяжної інформатизації усіх сфер життя суспільства, специфіка втілення ідей «умовного театру» зазнала змін, хоча і зберегла свою смислову – сутнісну основу та продовжує реалізовуватись на зарубіжній та вітчизняній сценах.

Для розкриття специфіки репрезентації сценографічних рішень «умовного театру» варто розглянути українсько-швейцарський творчий проєкт – постановку Д. Костюминського «Гамлет. Вавілон». Це поєднання однойменного твору В. Шекспіра, уривки з праць Х. Мюллера та авторських доробок К. Бабкіна. У центрі уваги постаті Гамлета, Гертруди та Офелії та нового персонажа – Бартека «Я-Інший» Гамлета, його протилежність. Центральна екзистенційна проблема вистави – проблема самоідентифікації через «розщеплення» на реальне «Я» та «Я-віртуальне», яке уособлює Бартек, пошуки власного місця у світі, власної смисложиттєвої стратегії, можлива втрата «Я» на перехресті реального та віртуального виміру. У виставі порушене важливе соціальне – захоплення молоді віртуальним світом, що поглиблює невідповідність життя у та поза всесвітньою «павутиною» чим дезінтегрує особистість від соціуму, духовного, інтелектуального розвитку та самої себе. Внутрішні протиріччя, роздвоєність особистості, невідповідність амбіцій та власної реалізації, викликають у головного героя жагу до тотальної помсти оточуючим – батькам, друзям, коханим. Помста стає єдиною можливою відповіддю на внутрішній конфлікт.

Сценографія твору, відповідно до сучасних тенденцій збагачення сценічного простору вистави візуальними засобами відображення – проєкційними екранами, 3D-анімацією, поєднує як класичні засоби виразності, так й інноваційні – комп'ютерні. Це актуалізує основний задум – створення віртуального виміру, у якому перебуває головний герой. Сценічний простір заповнений асоціативними предметами – дисками, комп'ютерними процесорами, а блискуча підлога нагадує великий екран монітора. Нагромадження декорацій – стільців, здавалося б зайвих і непотрібних конструкцій, покликане підкреслити зануреність особистості у світ Інтернет-простору, у вимір всесвітньої павутини, що нівелює індивідуальність, розпорошує і врешті знищує її.

Умовність простору посилює характеристику віртуального світу, у якому мандрує-губиться Гамлет, оскільки в ньому головний герой, на відміну від реальності, може безкінечно змінювати ролі, образи, мати невичерпні ресурси і врешті-решт «перезавантажитись» і реалізувати свої плани та втілити усе, чого бажає. Віртуальний світ не знає смерті, страху, розпачу, невдач, протиріч і внутрішніх криз – це і є той шлях, що приваблює і вводить в оману, стає залежністю, від якої важко позбутись.

Символічна й друга частина назви вистави – «Вавилон», що відсилає до метафори Вавилонської вежі як символу – розбрату, непорозуміння, не бажання йти на компроміс. Мати Гамлета, Гертруда, докладає чимало зусиль аби повернути сина до реальності, світу – тут і зараз, який би не був складний цей шлях – він має йти ним, навіть зазнаючи невдач. Триколенко С. звертає на інтерактивний акцент сценографії: «На проєкційних екранах, ніби в грі «Тетріс», цеглина за цеглиною зводиться її уявна Вавилонська вежа. Проте створюваний нею світ руйнується від непорозуміння із сином, від його байдужості та відвертого спротиву» [50, с. 131-132].

Сценографія вистави розкриває й особливості конструювання образу Офелії, яка також живе у світі ілюзій, абстрагованості від реального життя, хаотичному танці фантазій, що доповнює музика. Офелія і Гамлет – заручники власних ілюзій, марення, нескінченного розчарування реальністю – заглиблюються у свій окремий світ, у якому немає і не може бути порозуміння. Вавилонська вежа, як біблійний символ розбрату і непорозуміння, відсутності спільної мови, стає ключовим у взаємодії головних персонажів. Комунікативна символіка у загальному тлі вистави, а також в окремих сценах, зокрема спілкування Гамлета різними мовами під час його подорожі, створює гнітюче враження безвиході, тотального хаосу у віртуальному світі, у якому немає місця надії на конструктивну взаємодію.

Інше прочитання шекспірівської трагедії «Гамлет» належить Одеському Українському академічному драматичному театру ім. В. Василька. Ключова ідея твору – триумф фатуму, перед яким люди – маріонетки, дрібні, нікчемні, оповиті невидимими нитками за які так легко смикати. Образ Гамлета дискусійний, неоднозначний. Бути чи не бути маріонеткою, бути тим, кого смикають за ниточки, чи смикати самому, звіром чи мисливцем у химерному сафарі долі – на ці питання має відповісти вистава. Ключові елементи декорацій – гіпертрофований череп та полотна, прикрашені орнаментами.

Символічність черепа не вичерпується однією чи декількома інтерпретаціями: підсумок життя людини; образ Йоріка – мертвого блазня короля; образ смерті і фатуму; тлінність усього живого перед вічним тощо.

Триколенко С. звертає увагу на комбінаційну єдність сценічного модулю – черепа та світлових ефектів: «Підсвітка черепа з різних боків створює різкі анатомічні гримаси. Здається, ніби кістяк мімічно реагує на ситуації, що виникають. У деяких сценах череп прикрито напівпрозорим синім полотном. Він просвічується, але вже не виступає таким активним, майже самостійним

елементом – ніби з-за туману спостерігає за персонажами. Його поява, завдяки підсвітці, сприймається раптовою: у мить, коли, здавалося б, тематика смерті й помсти відступає для Гамлета на другий план, він зненацька «висвічується» – якась ситуація змушує його знову згадати про них» [50, с. 129]. Поєднання символіки конструкції черепа та світлових ефектів впливає на амплітуду сприйняття глядачів, посилює враження, акцентує на ключових питаннях, які уособлює ключовий елемент оформлення сценічного простору.

Не меншу смислову вагу мають полотна, які рясно всіяні різноманітними орнаментами, що символізують «мережива» придворних інтриг, вершину лицемірства, підступності та доскіпливого шпигунства. Особливості освітлення створюють ефект 3-D зображення через що надають орнаменту об'єм. Портрети королівського роду відображені також на костюмах головних героїв, що вибудовує єдину художньо-смислову лінію, символізують єдність крові та посилюють контраст конфлікту поколінь.

Костюми персонажів вистави доповнюють органічну єдність з сценографічним оформленням вистави. Контраст костюмів – чорних та яскравих, розписаних орнаментами, чорно-білий грим створюють враження ритуалу, який у сакральному колі виконують актори на межі цього світу та потойбіччя. Гамлет інакший, не такий як усі – відмежований від родини, що підкреслює відсутність на ньому гриму.

Означені вистави є яскравим прикладом утілення однієї з концептуальних основ «умовного театру» – сценографії сценічного простору, покликаної підкреслити умовність простору, віддзеркалити символічне забарвлення образів, ідейно-художній зміст твору, посилити глядацьку рефлексію.

2.3. Роль музики, світла, звуку, кольору у створенні атмосфери вистави

Нівелювати вузькість, закритість сценічного простору, наситити його художньою образністю, посилити умовність, символічність та метафоричність образів в «умовному театрі» покликана «лексика» світла, звуку та кольору. Художній альянс музики і світла, інтегрований в сценічну дію, розсуває межі існуючого простору-горизонту, поглиблює його умовність та уможлиблює досягнення квінтесенції духовно-естетичної партиципації глядачів зі сценічним універсумом.

Репрезентативною щодо насичення сценічного простору акцентними образними засобами виразності – світла, музики є вистава «Соло-мія» (SOLO-MEA) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, режисера-постановника О. Білозуб. У виставі мова йде про одну з найвидатніших співачок світу, «Вагнерівську примадонну» Соломію Крушельницьку. У виставі домінуючу лексичну роль відіграють не діалоги чи монологи, а вокал у творчо-містичній єдності з музикою та хореографією.

Триколенко С. відзначає: «Геометричність, симетрія розміщення декораційних елементів робить сценічне середовище подібним до радіоприймача, з його численними механізмами та мікросхемами» [50, с. 126]. Початок вистави знаменує не появу акторів, а прослуховування записів співачки у студії. Її спів лине з аудіопрогравачів, що симетрично розміщені в композиційній єдності з іншими декораційними елементами. На дальньому плані сцени – напівпрозора діафрагма, періодичність залучення якої змінює сценічний простір, надає йому динаміки й посилює умовність та створює «темпоральні коливання» – минуле / теперішнє / майбутнє.

Діафрагма слугує своєрідним «часовим водорізом» – умовним поділом – передній план перед нею – це реальність, за нею – минуле – спогади, мрії, бажання. Важливе значення має сцена на сцену – на якій Соломія виконує арії.

Сюжетна лінія – знакова роль Чіо-Чіо-Сан в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» – і грандіозний успіх світового масштабу після провалу і свисту публіки на прем'єрі. Соломія Крушельницька з'являється на сцені в образі гейші і виконує свою знамениту арію, а потім діафрагма закривається і вона зникає, розчиняється в темному світлі ніби прекрасне марево.

Одним з ключових засобів виразності слугує голос співачки, який супроводжує її протягом усієї вистави – під час прослуховування записів, подорожі, на вулицях Львова, звідки починається її сходження до зеніту слави. Саме голос стає смисловим, символічним диригентом її життя, що керує нею, її вчинками, веде до розчарувань, світового визнання і врешті-решт – сеппуку – ритуального самогубства тотожно до її героїні Чіо-Чіо-Сан. Так, завдяки світлу, звуку, музиці, сценічній пластиці, якою насичена вистава, розкривається головна ідея – тріада розвитку особистості: становлення, триумф, гибель. Сценічний простір «забирає» співачку, поглинає її прекрасний стан – він розчиняється, зникає у безодні фізичної гибелі, але її дух живе у аріях, записаних на вінілових платівках. Триколенко С. підкреслює значення символічних деталей оформлення сценічного простору вистави: «Акцентування уваги на порівняно невеликих, але надзвичайно змістовно насичених деталях, таких, як платівки, вносить елемент асоціативності, образного сприйняття кульмінаційних епізодів» [50, с. 127].

Особливої уваги заслуговує роль світла та звуку як засобів виразності у виставі «Той, що відчиняє двері» за п'єсою Н. Нежданової в постановці О. Мірошниченка. Події вистави розгортаються у бункері-морзі, простір якого огорнутий у чорний целофан. За сюжетом там опиняються заблокованими дві жінки. Моторошна атмосфера, темне світло, тіні посилюють атмосферу страху, безвихідності, розпачу. Посилює загальне враження і активізують перцепцію глядачів – звук телефонного дзвінка від невідомого, від якого здригаються

головні героїні. Телефонний дзвінок то дарує надію на вирішення проблемної ситуації, що склалась, жаданий порятунок, то ще більше посилює панічні настрої, тривогу і страх.

Посилює гнітюче враження й словесна дія – розповіді-описи актрис про воєнний бункер, що став моргом, деталі в ньому, що наближає глядачів, насичує їх уяву, сприйняття і підвищують рівень шкали емпатії щодо головних персонажів. Білі костюми акторок активно контрастують із сценографією художнього простору – чорним целофаном, що символізує бункер / морг / мішок для трупів. Це створює ефект символічної реінтеграції – різкого вирізнення для посилення характеру образу.

Умовність простору, глибокий символізм та яскрава метафорика несуть у собі ідею внутрішньої драми, кризи особистості, що змушена підпорядковуватись жорстокій дійсності – йти шляхом, який визначений диктатом соціальних примусів. У морзі, у якому духовно поховані люди, немає місця волі, вибору, покликанню, бажанням, мріям. Двері зачинені. Виходу немає. Нічого змінити неможливо. Триколенко С. висновує: «Певним філософським підтекстом підкреслено залежність жінок від оточуючого середовища: на перший погляд вільні та самостійні, вони є частиною великого соціального «моргу» і не можуть з нього вирватися, незважаючи на відчинені двері [50, с. 186]. Подібний приклад демонструє значення матеріалу для всього сценографічного оформлення – репрезентація позбавленого життя простору, емоційного мороку.

На початку вистави та у фіналі актриси одягнені у чорні целофанові дощовики, які візуально розчиняють їх у загальному тлі сцени. Вона їх поглинає, робить частиною загального без шансу на спасіння – двері зачинені, шансу на звільнення більше немає. Елемент абсурду, чужорідності та невідповідності ситуації надає пластика акторок – танок, недоречна, криклива,

не мелодійна музика і тьмяне, ніби задушливе червоне світло, що викликає відразу, дратівливість, огиду, і тим самим посилює трагічність сценічної дії.

Алішер А. зазначає, що «залучення образотворчої думки у формування естетики сценічної дії істотно розширює можливості театрального синтезу, додаючи динамічний аспект сценічному мистецтву» [2, с. 116]. В «умовному театрі» – світло, звук, колір, музика слугують та взаємодіють з іншими засобами виразності, створюють єдине полотно сценічної дії, розкривають характери головних персонажів та ідею твору, посилюють перцепцію глядачів.

Висновки до Розділу 2

Концептуальні основи «умовного театру» – акторські техніки у поєднанні з пластичною культурою, сценографічні рішення, умовність та символізм у розкритті ключових проблем вистави, збагачена глибокою метафоричністю функціональна роль музики, світла у формуванні сценічного простору – знайшли своє відображення у творчій спадщині сучасних діячів вітчизняної сцени.

Репрезентативними щодо залучення комбінаторики художніх напрямів і стилів, зокрема ідей «умовного театру» є моновистава «Момент кохання» Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» за мотивами твору «Момент» Володимира Винниченка (режисер-постановник – Тарас Жирко), трагіфарс «Прощай король!» київського театру «Золоті ворота» за твором Ежена Йонеско у постановці Валерія Пацунова, постановка Д. Костюминського «Гамлет. Вавілон», вистава «Гамлет» Одеського Українського академічного драматичного театру ім. В. Василька, вистава «Соло-мія» (SOLO-MEA) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, режисера-постановника О. Білозуб та вистава «Той, що відчиняє двері» за п'єсою Н. Нежданової в постановці О. Мірошніченка.

Означені вистави є яскравим свідченням синтезу ідей «умовного театру», «епічного театру», «театру абсурду», «бідного театру» та інших напрямів театрального мистецтва, а також відображають особливості утілення засадничих основ «умовного театру» в аспекті умовності та трансформації реальності, метафоризації сценічного простору вистави, єднання акторів та глядачів через ефект фізичного та духовного долучення, символічно-концептуальних сценографічних рішень, багатой символічною лексикою світла, звуку та кольору.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ІДЕЙ «УМОВНОГО ТЕАТРУ» У ВИСТАВІ «ЖИТТЯ СИНЬОЇ ROSE»

3.1. Система образів як засіб зображення ідеї умовності буття людини

Вистава «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» Харківського академічного драматичного театру, у режисерській постановці Сергія Москаленка, є мистецьким проєктом, результати якого інтегровані у мистецьку практику як здобувача другого (магістерського) рівня вищої освіти, спеціальності 026 Сценічне мистецтво, ОПП «Сценічне мистецтво» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. У виставі діють – Заслужена артистка України Тетяна Тітова (у ролі Аманди Вінгфільд), Юрій Мережко (у ролі Джима О'Коннора), Дарія Ждан (у ролі Лаури Вінгфільд), Сергій Москаленко (у ролі оповідача та Тома Вінгфільда).

У виставі «Життя синьої rose» репрезентовано ключові ідеї «умовного театру» – акторські техніки, концептуальна метафоричність, сценографічні рішення, що посилюють глибоку символічність образів, виокремлена роль світла як засобу виразності, які у синергетичній єдності розкривають основні ідеї твору – «вибір між ілюзією і реальністю, між бездіяльністю і дією, між ескейпізмом і готовністю прийняти виклик» [48, с. 116], посилюють глядацьку рецепцію.

В основі сюжету – історія сім'ї Вінгфілд – стосунки матері Аманди та її двох дорослих дітей – Тома та Лаури. Вони зростали без батька, оскільки він у відрядженні закохався в іншу жінку та покинув родину.

Заслужена артистка України Тетяна Тітова у ролі Аманди, зіграла роль жінки, яка сама виховувала дітей, піклувалась про них, але жила в ілюзорному світі ностальгії за своєю молодістю, численними шанувальниками-візитерами,

перспективами вдалого заміжжя та заможного життя. Її ідеальне життя – «американська мрія» – не здійсненна, як можливість – вона залишилась в далекому минулому, спроби влаштувати життя дітей за власним сценарієм терплять невдачі – усе це робить Аманду нещасною, абстрагує від реальності, занурює у минуле. Експресія головної героїні, яскрава емоційна палітра, динамічні перевтілення – стан роздвоєності через невідповідність очікувань та бажань, умовність існування ролей – матері в реальності та заможної привабливої, жаданої леді у минулому, підкреслює постійна зміна вбрання – від стриманого й відповідного її соціальному та матеріальному статусу одягу до блискучої, мерехтливої з хутряною накидкою сукні, що символізує ностальгію за пройдешнім. Багата та різноманітна словесна динаміка (повчання дітей, обговорення власних бажань та планів) змінюється мовчанням під час сварки з сином, що свідчить про бажання втекти від вирішення проблем в дійсності, яка її не влаштовує. Розрадою, ефемерною надією на заміжжя доньки стає поява Візитера. Ця подія надихає Аманду, а також ще більше віддаляє від реальності, вона перманентно згадує своїх 17 візитерів, сукні, у які була вбрана, нереалізовані можливості одружитись із заможними шанувальниками. Її бажанню видати доньку заміж не судилось здійснитись – чергова невдача у справжньому житті і новий психологічний тригер, що став причиною ще більшого занурення в минуле.

Лаура Вінгфільд – тендітна, мрійлива, сором'язлива дівчина, яка в дитинстві перехворіла на складне захворювання, через що у неї одна нога у незначній мірі коротша за іншу. Вона, як і її мати, також перебуває у світі ілюзій, але її світ інший, він сповнений мрій, очікувань, давнього кохання, спроб захиститись від жорстокості дійсності. Дарія Ждан у ролі Лаури створила виразний образ чистої, чуттєвої дівчини, внутрішній всесвіт якої багатий, розмаїтий, сповнений добром і вірою в краще, можливо, саме через це вона

вкрай вразлива і така схожа на одну зі своїх скляних фігурок, яку, навіть зайвим дотиком так легко пошкодити, розбити на сотні дрібних скелець. Її діалоги з матір'ю та братом пронизані любов'ю, бажанням допомогти, розрадити, заспокоїти, огорнути своїм внутрішнім теплом, якого у неї так багато. Внутрішню драму посилюють сімейні сварки, нереалізованість у друкарській справі, до якої її змушувала мати, періодичні заціпеніння рук через хвилювання, відсутність підтримки всередині сім'ї та поза нею. Єдиною розрадою, умовним світом у якому зосереджені її найвищі та найяскравіші емоції є скринька з колекцією скляних фігурок звірів, які вона зберігає як найбільший скарб. Ця скринька та її вміст – смисловий стрижень твору, центральний символ, що сублімує у собі такі морально-етичні ідейні константи як індивідуальність та крихкість внутрішнього світу кожного персонажу, пошук свого місця у світі, внутрішні конфлікти, сподівання, розчарування, протиріччя, ілюзії, марні надії, доброту, віру і цнотливе кохання.

Внутрішнє протистояння волі матері стало причиною ігнорування занять з стенографії, а розрадою – відвідування музею мистецтв, пташиного будинку в зоопарку замість занять. Навіть після сварки з матір'ю – вона знає, що вчинила правильно, що свідчить про її внутрішню силу.

Пластика акторки – легкі, витончені рухи у середині вистави нагадують кружляння листя, що лягає на сяюче та прозоре плесо ставка – спокійного, тихого і глибокого як і її внутрішній світ. Тонкий духовний світ героїні підкреслює біла сукня, прикрашена мереживом, що символізує її чистоту та витонченість. Танець «Синьої rose» з Візитером – Джимом О'Коннором має зовсім інший емоційний відтінок – від затисненої в лещата внутрішньої сором'язливості до імпульсу – як надії на щастя. Але танець, поцілунок – це лише спосіб додати їй впевненості в собі, підтримати. Осяяне надією на взаємне кохання обличчя героїні змінює глибокий сум, а розпач і розчарування

пронизують усе її єство. Вона дарує візитеру унікальну фігурку єдинорога, як частину себе, частину своїх нездійснених мрій.

Юрій Мережко виконав роль візитера Джима О'Коннора – життєрадісного юнака, що за шкільних років зарекомендував себе як перспективну особистість, яка у дорослому віці має «підкорити Білий Дім», але не реалізував свій потенціал і працює у взуттєвому магазині. Актор жестами та рухами вдало зобразив відкритість та життєрадісність персонажа – грайливе ніби дитяче биття ніг об підлогу, жування гумки, сидіння на підлозі зі схрещеними ногами та ін. Він добрий, відкритий до комунікації юнак, зовсім не впізнав Лауру, яку за шкільних років назвав «Синьою rose». Джим бачить сором'язливість дівчини, її емоції та намагається підвищити її самооцінку, і, через свою легку вдачу, цілує її, навіть не здогадуючись, що може завдати болю. Після декількох слів підтримки, оголошення, що в нього є наречена він швидко йде. Ключова місія персонажа полягає у трансляції смислової лінії: сподівання – розчарування, емоційне піднесення – моральне спустошення.

Роль Тома Вінгфільда, сина Аманди, виконав Сергій Москаленко. Головний герой знаходиться на межі нервового зриву, постійної пульсуючої у скронях внутрішньої напруги та конфлікту, через неможливість реалізації ідеї «сродної праці» – він вимушений працювати консультантом у магазині взуття, але мріє бути поетом, через що його друг назвав «Шекспіром». Актор виконує одночасно роль оповідача, що ніби відсторонено розповідає про історію своєї сім'ї та молодого чоловіка, що тікає від реальності, буденності, порожнечі, яку намагається заповнити алкоголем та переглядом фільмів в кінотеатрі, мріями втекти з дому. Він щиро любить сестру, намагається бути поруч, підтримувати, адже знає, що вона потребує особливого захисту. Посилюють внутрішню дисгармонію постійні конфлікти з матір'ю, спровоковані його способом життя та її хитким балансуванням між потребами сім'ї та зануренням в минуле.

Темний костюм актора, що підкреслює його внутрішній стан, періодично доповнюється довгим білим шарфом, що наче зашморг ковзає на шиї, душить як невідповідність бажань і дійсності, не дає йому вдихнути життя на повну. Рухи та пластика актора дифузійні, нервові, лише в стані алкогольного сп'яніння його тіло не видає зайвих рухів і втомлено спускається на сходи. Він періодично піднімає тему смерті, що підсилює напругу та віддзеркалює внутрішній стан героя. Врешті-решт його звільняють з роботи через те, що він написав на коробці з-під взуття вірш. Він йде з роботи, від сім'ї у пошуках свого місця в житті, себе нового, але чи чекає на нього успіх в цьому, чи не занадто довго він перебував у світі ілюзій своєї сім'ї і своїх власних? Це питання залишається відкритим – лише публіка може дописати в своїй уяві цей сценарій до кінця. Він згадує сестру, матір і вистава закінчується його словами: «Я вірний вам, більше ніж хотілося б...» [8].

Акторська гра, пластика, міміка, жести акторів, костюми у виставі «Життя синьої rose» є репрезентативними щодо утілення ідей «умовного театру» в аспекті трансляції умовності буття людини, екзальтованої відмежованості від реального світу, пошуків свого «Я».

3.2. Сценографічні рішення: від концепції до втілення

Сценічний простір вистави «Життя синьої rose» – підкреслено аскетичний, у ньому немає жодного зайвого предмету, речі, яка б не мала функціонального або смислового призначення, оскільки практично кожна мікролокація, предмет націлений на фокусування уваги глядачів на внутрішньому світі головних героїв, підкреслюючи динаміку міжособистісних відносин.

Предмети побуту виконують не тільки свою пряму функцію, а мають символічний підтекст. Стіл, за яким вечеряє родина, вже в іншій сцені наче поле бою, за яким розгортаються дискусійні баталії між Амандою і Томом. Два пусті

стілці, напроти яких сидить Аманда і розповідає про своїх візитерів, промовисто свідчать про її гонитву за минулим, що наче пісок вислизає крізь пальці, тоне, але вона не здатна відпустити його й вдивляється в порожнечу, видобуває з нетрів своєї пам'яті образи колишніх зустрічей, розмов через що ще більше віддаляється від сім'ї на користь своїх ілюзій.

Крісло-гойдалка, на якій відпочивають члени сім'ї, під час чергового конфлікту з сином, підкреслює хиткість душевного стану Аманди, її маятникові коливання між теперішнім і минулим, бажанням опікуватись дітьми і втекти від побутових проблем у ефемерний світ спогадів. Бутафорне вікно – ще більше посилює замкнутість простору, у якому, наче коробці, замкнені герої – усі разом, зв'язані у міцний вузол, душаючи один одного і одночасно самотньо блукаючи кожен у своїй ірреальності. Шафа не захащена зайвими предметами, вона – символічний вітвар на якому зберігається головна святиня сім'ї – портрет батька, якого люблять і ненавидять, потребують і відчують відразу.

Друкарська машинка, на якій вчиться стенографії Лаура, є символом розлому між бажанням матері і баченням майбутнього доньки та власними бажаннями дівчини. Кожен удар пальців примушує здригатися, його відлуння розноситься кімнатою, б'є по скроням, передає внутрішню напругу, німу протидію і безпомічність проти шквального вітру матиного примусу.

Мовчазний свідок днів і ночей мешканців дому Вінгфільдів – настільний годинник, який час від часу фіксує плин часу, вимірює та відрізає на короткі й довгі стрічки час, події, історії, сварки і примирення, радісні й сумні моменти, які переживає родина. Годинник періодично нагадує про себе гучним биттям, ніби намагається привести до тями, повернути у цей час, у цю реальність членів сім'ї.

Пересувні сходи – сценографічне рішення, націлене на створення умовного простору вистави, що розсуває рамки сценічного майданчика, слугує

модулем для створення динаміки сценодії, розширює горизонт сприйняття глядачів, посилює їх рефлексію. Ці сходи – вихід з кімнати, з душного, перенасиченого сварками, непорозуміннями, з'ясуванням стосунків дому, у якому родина не єдиний, міцний кулак, а розрізнені, заціпенілі судомою пальці, на кожному з яких своя рана, своя правда і їм більше не сила триматися купи. Через ці сходинки можна потрапити на дах будинку, звідки добре видно місяць і зорі, загадувати бажання, які мають справдитись і змінити все: мати заможне успішне майбутнє для дітей – бажання, яке загадує Аманда, припинити безупинний біг по колу взаємних звинувачень та конфліктів – чого так прагне Том. Рухома конструкція сходинок, яку розкручує Том, стає вихором її сподівань вдало видати заміж Лауру, після того, як вона дізнається про прихід візитера. Ці сходи для Тома – можливість втекти, хоча б ненадовго у інший світ – алкоголю, кінематографу, перегляду стрічок, екранів і моніторів, на яких транслюється інше життя, у якому все можливо, життя, де кожен господар своєї долі. Це і двері до самостійного, позбавленого материнських настанов та докорів життя, шлях яким він хоче йти, відповідно до своїх творчих нахилів, бажань, бачення свого призначення.

Важливу роль у виставі відіграє музика та неவிбагливий музичний пристрій – старий програвач, з якого лунає музика, яка нагадує Аманді її молодість, коли вона була щасливою, жаданою, мала численних візитерів, перспективні пропозиції щодо заміжжя з багатими залицяльниками, танцювала у вишуканих сукнях і мала ціле життя попереду. Музика ніби заколисує Лауру, відносить на своїх м'яких, тихих хвилях у свій світ, де немає осуду, зайвих поглядів, світ, у якому усі щасливі, панує добро, спокій, радість, збуваються мрії, і ніщо не загрожує колекції скляних фігурок звірів, що час від часу нагадує її саму та членів її сім'ї. Музика з програвача посилює нервову напругу Тома, бринить у ньому і ще більше роздмухує внутрішнє полум'я протесту,

внутрішніх протиріч, вона надокучає, стає нестерпною як і усе та усі довкола, вона виштовхує його з власного дому, який давно став йому чужим, його особистими путами, він яких не може позбавитись. Музика із умовного сусіднього вікна єднає, хоча й на неправдиву мить можливого кохання між «Синьої rose» та Джимом, коли вони танцюють і цілуються, вона ж стає свідком надії на щасливе майбутнє й супроводжує розбиті об шокуючу реальність мрії, мелодія підкреслює стан всепоглинаючого розчарування Лаури, коли вона дізнається, що візитер її не кохає та має наречену.

Важливим акцентом образно-живописного образу вистави є вишукана люстра, що створює контраст із загальним, стримано оформленим сценічним простором. Вона є свідком усіх перипетій, непорозумінь, конфліктів, ілюзорності, нереалізованості, марних надій – кожний елемент якої, суголосно колекції скляних фігурок, віддзеркалює усі внутрішні та зовнішні і конфлікти в сім'ї, височіє над головними героями, стає недосяжним місяцем, під яким загадують бажання Том та Аманда, а також мрією, до якої тягнеться Лаура.

Сценографія вистави насичена символічними лабіринтами, метафоричним різноманіттям, що підкреслює, насичує образи головних герої, доповнює новим звучанням поліфонію внутрішнього світу героїв, посилює глядацьку рефлексію.

3.3. Роль світла та його значення у відображенні ключових ідей п'єси

У виставі «Життя синьої rose» одним з ключових інструментів, що надає глибинності сценографічній режисурі, посилює умовність сценічного простору, слугує наскрізним сполучним елементом, що надає художньої цілісності картині є світло та різноманітність його символічних репрезентацій.

Символіка світла стає одним з головних засобів виразності з перших хвилин вистави. Оповідач, він же Том Вінгфільд, із запаленою свічкою в руках, з'являється з густої темряви, що панує у кімнаті. Його оповідь – це не тільки

бажання розповісти про життя родини, постійні конфлікти, а своєрідна сповідь, коли людина опиняється віч-на-віч з собою, глибоко і вдумливо, наче згори, вдивляється у своє життя, що лежить на долоні вічності – сакрального абсолюту спілкування з Богом. Глядачі стають свідками, слухачами, частиною трансцендентного виміру, куди наче лист без зворотної адреси відправляє свою сповідь Оповідач. Світло свічки освітлює його обличчя, промальовує силуети Аманди, Лаури, обриси меблів, воно перше, хто явить світу цю історію, оголить характери головних героїв, супроводжуватиме протягом усієї вистави – емоційно строкатої, суперечливої та трагічної сторінки із життя родини Вінгфільдів.

Один із центральних смисло-символічних акцентів сценічного простору вистави є люстра, що сяє холодним, сіро-блакитним світлом, що час від часу нагадує холодні води океану, адже саме у хвилях протиріч, непорозумінь, міжособистісних конфліктів борсаються головні герої, захиляються і тонуть у вирі власних ілюзій. Світло немов лакмусова стрічка, що відображає динаміку стосунків у родині, душевний стан кожного її члена, резонуючи кожній події, що відбувається на сцені. Воно то інертне, статичне, непорушне в унісон загальній ситуації дзвінкої напруги, замкнутості у в'язниці внутрішніх протиріч членів родини, то динамічне, мерехтливе, збудливе під час чергових словесних баталій між Томом та Амандою, або протестне, криваво-червоне, з брунатним відблиском, коли відображає внутрішній протест Лаури проти бандажної пов'язки як стигми, що є знаком її інакшості, або спротиву волі матері стати друкаркою. Перепади насиченості освітлення підкреслює внутрішню динаміку персонажів, зокрема Лаури – з багряного, ніби внутрішньо-революційного – проти каліцтва та бажань Аманди, до холодного безпристрасно-синього – як швидке, болоче повернення до реальності – уроків стенографії, на догоду матері.

Особливої уваги заслуговує сцена, коли Лаура стоїть на стільці під люстрою, а на дальньому плані сцени розгортається чергова сварка Тома та Аманди. Голову Лаури покриває біла хустка як символ непорочності, безмежної, чистої віри у добро, справедливості, що транслює образ святості духовного світу людини, божої іскри. Цей стілець – її власна голгофа, на яку вона несе тягар нестерпної, насиченої конфліктами, протиріччями буденності, і чим сильнішою стає сварка, тим більше освітлюється її обличчя. Засобами освітлення транслюється ідея бінарної опозиції протистояння добра і зла, світла і темряви. Контраст освітлення має символічне значення у сцені розмови Тома та Лаури, коли він напідпитку повертається додому. Простір сцени поділено навпіл на світлу та темну частину – у світлі – Лаура, яка співчуває та намагається втішити брата, у темній – Том, розчавлений невідповідністю своїх бажань та реальністю, від якої він тікає у алкогольне забуття та ілюзорний світ кіномрій. Слабке освітлення, дає можливість розгледіти лише обриси Тома, який фізично і духовно заглиблений у темряву – внутрішнього конфлікту через нереалізованість, конфлікти з матір'ю, роздвоєністю бажань – покинути сім'ю і шукати щастя в інших містах, і обов'язком перед родиною, страхом залишити сестру, яка так потребує його захисту і підтримки.

Символіка світла супроводжує головних героїв з першої й до останньої хвилини вистави, є наскрізним засобом виразності, що підкреслює специфіку характерів головних героїв, основні морально-етичні питання, які підіймає вистава, посилює умовність сценічного простору, активізує глядацьку перцепцію.

Висновки до Розділу 3

Вистава «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» Харківського академічного драматичного театру, у

режисерській постановці Сергія Москаленка репрезентує утілення ідей «умовного театру» – акторські техніки, концептуальну метафоричність, сценографічні рішення, що посилюють глибоку символічність образів, увиразнює образи динаміка світла, які у синергетичній єдності розкривають основні ідеї твору – глибокий внутрішній конфлікт особистості, роздвоєність між реальністю та ілюзорним світом, фантазіями і дійсністю, нереалізовані плани та бажання, що стають перманентним тригером та провокують емоційну нестабільність, нервозність. У виставі висвітлена тема конфлікту поколінь. На одній шальці терезів – хаотична, спорадична опіка матері, її бажання утілити в життя власний сценарій життя дітей, на іншій – емоційно-експресивний бунт сина та тиха, мовчазна покора доньки.

Виразна акторська гра, відточена пластика, жива міміка, жести акторів, костюми у виставі є показовими щодо утілення ідей «умовного театру» в аспекті трансляції умовності буття людини, екзальтованої відмежованості від реального світу, пошуків свого місця у житті, реалізації – як творчої особистості, щасливої та заможної дружини, коханої дівчини.

Сценічний простір вистави «Життя синьої rose» – стриманий, у ньому немає жодного зайвого предмету, речі, яка б не мала функціонально-сміслового призначення, оскільки усе, що представлено на сцені віддзеркалює внутрішній світ головних героїв та підкреслює динаміку міжособистісних відносин. Сценографія вистави насичена символічними лабіринтами, метафоричним різноманіттям, що посилює глядацьку рефлексію.

Одним з ключових засобів виразності у виставі є світло, розмаїтість символічних репрезентацій якого надає художньої цілісності картині, поглиблює умовність сценічного простору, слугує активним атрактором, що посилює глядацьку рефлексію.

ВИСНОВКИ

«Умовний театр» – художній напрям в театральній творчості, що виник на межі XIX – початку XX ст. в атмосфері естетико-художніх трансформацій, що відбувались в культурно-мистецькому просторі та театральному дискурсі зокрема. В умовах кризи реалізму та його стильових інваріантів, пошуків нових засобів художнього втілення, засобів виразності, потреби переосмислення ролі трьох стовпів сценічного універсуму – режисера, актора та глядача, «умовний театр» став відповіддю на запити не тільки театральної спільноти, а й запитів глядацької аудиторії.

Зародження та розвиток «умовного театру» пов'язані з « новою драмою » – художнім явищем європейської драматургії XIX – початку XX ст. Ідейні основи « нової драми » – увага до світу почуттів людини, моральні та психологічні суперечності як рушії сюжетної лінії, умовність форм, узагальнення, зміна взаємодії акторів з глядацькою аудиторією, символічність художніх засобів втілення тощо вплинули на формування концептуальних основ «умовного театру». Театральна умовність знайшла своє відображення у творчості М. Матерлінка, Б. Брехта, Г. Ібсена, Б. Бйорнсона, А. Стріндберга, А. Аппії, Г. Фукса, М. Райнгардта, Г. Крега та ін., а також в різних естетичних напрямках, але не як ідейна основа, а як один із засобів виразності. Практичне втілення та у подальшому теоретичне обґрунтування ідей «умовного театру» стало можливим завдяки М. Райнгардту, який у своїй творчості застосовував прийоми умовного мистецтва.

Українська театральна культура кінця XIX – початку XX ст. зазнавала впливу європейської драматургії, всотувала нові тенденції морфози театального простору, засобів виразності, насичувала сцену умовністю, символізмом, відкривала шляхи взаємодії акторів з глядачами тим самим

формуючи свій унікальний досвід взаємозбагачення, синтезу зарубіжної сценічної поліфонії та яскравої етнографічно-фольклорної забарвленості вітчизняного театрального мистецтва. Ці тенденції відобразились у творчій спадщині Лесі Українки, О. Олесь, В. Винниченка, С. Черкассика, В. Пачовського, І. Кочерги, Є. Кротевича та ін.

Концептуальними основами «умовного театру» стали:

- символічна та метафорична насиченість сценографії вистави (декорації, світло, колір, звук);
- зміна ролі музики у сценічному просторі вистави; посилення ролі музики як засобу виразності;
- функціональна роль глядача, руйнація «четвертої стіни», партиципація та співтворчість глядач/актор, глядач/вистава;
- експериментальні та новаторські підходи режисера до втілення вистави, звільнення режисера від привалювання драматургії;
- синтез сценічного, музичного та пластичного мистецтва;
- синтез пластичних форм і акторських технік.

Театральний дискурс кінця ХХ – початку ХХІ ст. – активне формування наративів, ключових образів та змістів у виставах обумовили пошуки засобів виразності, які відповідають новим соціокультурним викликам, потребам глобалізаційних зрушень, детермінував пошуки відповідних мистецьких практик. Ідейні основи «умовного театру» частково відповідали на запити театральної спільноти щодо пошуків засобів виразності у новій мистецькій реальності постмодерну. На зарубіжних та вітчизняних театральних теренах концептуальні основи «умовного театру» отримали своє продовження, переосмислення та поглиблення. Це віддзеркалилось у взаємодії глядачів з акторами, сценою, акторські тренінги та маркування феномену тілесності на

сцені – увага до тіла, рухів, жестів, синергія театрального та хореографічного мистецтв, умовності та символізму форми, простору тощо.

Концептуальні основи «умовного театру» – акторські техніки у поєднанні з пластичною культурою, художнє втілення сценографічних рішень, умовність та символізм у розкритті ключових проблем вистави, збагачена глибокою метафоричністю функціональна роль музики, світла у формуванні сценічного простору – знайшли своє відображення у творчій спадщині сучасних діячів вітчизняної сцени. Репрезентативними щодо залучення комбінаторики художніх напрямів і стилів, зокрема ідей «умовного театру» є моновистава «Момент кохання» Київської академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» за мотивами твору «Момент» Володимира Винниченка (режисер-постановник – Тарас Жирко), трагіфарс «Прощавай король!» київського театру «Золоті ворота» за твором Ежена Йонеско у постановці Валерія Пацунова, постановка Д. Костюминського «Гамлет. Вавілон», вистава «Гамлет» Одеського Українського академічного драматичного театру ім. В. Василька, вистава «Соло-мія» (SOLO-MEA) Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка, режисера-постановника О. Білозуб та вистава «Той, що відчиняє двері» за п'єсою Н. Нежданової в постановці О. Мірошніченка.

Означені вистави відображають особливості утілення засадничих основ «умовного театру» в аспекті умовності та трансформації реальності, метафоризації сценічного простору вистави, єднання акторів та глядачів через ефект фізичного та духовного долучення, символічно-концептуальних сценографічних рішень, багатою символічною лексикою світла, звуку та кольору.

Вистава «Життя синьої rose» за мотивами п'єси Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» Харківського академічного драматичного театру, у режисерській постановці Сергія Москаленка репрезентує утілення ідей

«умовного театру» – акторські техніки, концептуальну метафоричність, сценографічні рішення, що посилюють глибоку символічність образів, увиразнює образи динаміка світла, які у синергетичній єдності розкривають основні ідеї твору – глибокий внутрішній конфлікт особистості, роздвоєність між реальністю та ілюзорним світом, фантазіями і дійсністю, нереалізовані плани та бажання, що стають перманентним тригером та провокують емоційну нестабільність, нервозність. У виставі висвітлена тема конфлікту поколінь через дискусійну взаємодію матері з дітьми.

Виразна акторська гра, відточена пластика, жива міміка, жести акторів, костюми у виставі є показовими щодо утілення ідей «умовного театру» в аспекті трансляції умовності буття людини, екзальтованої відмежованості від реального світу, пошуків свого місця у житті, реалізації – як творчої особистості, щасливої та заможної дружини, коханої дівчини.

Сценічний простір вистави «Життя синьої rose» – стриманий, у ньому немає жодного зайвого предмету, речі, яка б не мала функціонально-смыслового призначення, оскільки усе, що представлено на сцені віддзеркалює внутрішній світ головних героїв та підкреслює динаміку міжособистісних відносин. Сценографія вистави насичена символічними лабіринтами, метафоричним різноманіттям, що посилює глядацьку рефлексію.

Одним з ключових засобів виразності у виставі є світло, розмаїтість символічних репрезентацій якого надає художньої цілісності картині, поглиблює умовність сценічного простору, слугує активним атрактором, що посилює глядацьку рефлексію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович О. О., Кудренко А. А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва // Молодий учений. 2019. № 8 (72). С. 133-136.
2. Алішер А. В. Художній простір театральної вистави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 115-119.
3. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст. // Українська музика. 2017. № 3 (25). С. 59-68.
4. Болотський М. С. Специфіка акторського тренінгу (на прикладі методики Єжи Гротовського) // Гуманітарний корпус. 2017. Вип. 14. Т. 1. С. 9-11.
5. Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Матерлінка). Дис. на здобуття ступеня доктора філологічних наук. 10.01.06 – теорія літератури. Київ : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. 404 с.
6. Бурнашов І. Ю. Бум незалежних театрів (оглядова довідка за матеріалами преси, Інтернету та неопублікованими документами 2017-2018 рр.) // ДЗК. 2018. Вип. 7/4. URL : <https://cutt.ly/5eYkE7yB>
7. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
8. Вистава «Життя синьої rose». Харківський академічний драматичний театр. Відео. URL : <https://cutt.ly/keYkTU2y>
9. Вистава «Стіна» за п'єсою Любові Якимчук та Томаса Меттлера. URL : <https://cutt.ly/8eYkRsvu>

10. Вистава «Стіна». Публікація на сторінці Facebook «Стіна», публікація від 27 січня 2020 р. URL : <https://cutt.ly/KeYkRj2V>
11. Гадамер Г. Г. Істина і метод. Т 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики / пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с. ПРО ГРУ, ТРАГІЧНЕ с.102.
12. Голубішко І. Ю. Кеба О. В., Шулик П. Л. Драматургія кінця XIX-XX ст. (Г. Ібсен, Б. Шоу, Б. Брехт): Матеріали до вивчення / Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2006. 220 с.
13. Гончаренко Ю. В., Гудко І. І. Фактори художньо-естетичного сприйняття театрального мистецтва // Вісник Запорізького національного університету. 2010. № 2 (13). С. 45-48.
14. Гринишина М. О. Дискурс реалізму в українській театральній культурі XIX – початку XX століття: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. Доктора мистецтвознавства – 26.00.01. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2009. 38 с.
15. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть : Реалізм. Дискурс / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
16. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру: Випуск 1-й / За ред. й з вступ. увагами проф. О. Білецького. Б. м. : Держ. Вид. України, 1929. 469 с.
17. Донченко Н. П. Режисура як художнє явище радикальних змін сценічного мистецтва кінця XIX – початку XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. №1. С. 216-220.
18. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата

- філософських наук. Спеціальність 09.00.08 – естетика. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2001. 27 с.
- 19.Кисіль О. Український театр. Популярний нарис історії українського театру. Київ : Книгоспілка, 1925. 178 с. URL: <https://cutt.ly/DeYkRxXv>
 - 20.Клековкін О. «Еклектика» Макса Райнгардта // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2015. Вип. 11. С. 118-143.
 - 21.Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
 - 22.Клековкін О. Історія мистецтва як міфотворчість // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. Київ : ІПСМ НАМ України, 2018. Вип. 18. С. 77-85.
 - 23.Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття : київські реалії. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 272 с.
 - 24.Ковалюк Ю. А. Епічний театр в Британії // Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації. 2018. С. 176-179. URL : <https://cutt.ly/zeYkRO5Z>
 - 25.Колісник О. В. Театр у соціокультурній динаміці сьогодення // Актуальні проблеми філософії та соціології. 2016. С. 56-58. URL : <https://cutt.ly/yeYkRGnw>
 - 26.Колосовська К. Роль музичного супроводу в емоційному сприйманні театралізованого дійства // Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду) : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (24-25 листопада 2020 р.) / ред. кол.: Л. С. Бровчак, Л. В. Старовойт; рец.: Т. П. Зузяк, Т. І. Сідлецька; Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2020. С. 105-109.

27. Корнієнко Н. «Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства». Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 160 с.
28. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008. 246 с.
29. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Факт, 1998. 468 с. URL : <https://cutt.ly/CeYkRXdF>
30. Куліш М. Г. Твори: в 2 т. Т. 1: П'єси / упор., підгот. текстів, вступ. Стаття та коментар Л.С.Танюка. Київ : Дніпро, 1990. 509 с.
31. Кундереви́ч О. В., Кириленко К. М., Бенюк О. Б. Імерсивність як мистецька стратегія початку ХХІ століття (аналіз театрального досвіду та його філософські підвалини) // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 174-182.
32. Курбас Лесь Філософія театру / упор. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
33. Кучер Р. С. Культурогенез інтерактивного театру // Scientific practice: modern and classical research methods (February 26). 2021. Vol. 3. Р. 173-174.
34. Лачко О. Ю. Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 26.00.04 – українська культура. Харків : Харківська державна академія культури, 2019. 24 с.
35. Левченко О. Г. Тетр в системі філософської антропології: монографія. Київ : Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
36. Миленька Г. Д. «Біомеханіка» Г. Е. Лессінга як прогнозування театральних експериментів ХХ ст. // Наукові записки НаУКМА. 2013. Т. 140. С. 114-119. URL : <https://cutt.ly/5eYkRNfQ>

37. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
38. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
39. Партола Я. Авангардний театр і глядач: рух назустріч чи лінії, що не перетинаються // Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури: Матеріали міжнар. Наук. конф.: до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса (14-15 березня 2012). Харків : РА «Капитан», 2012. URL : <https://cutt.ly/geYkTrYY>
40. Партола Я. Перспективи театрознавчої науки в умовах реформ та євроінтеграції // Аспекти історичного музикознавства. 2016. № 8. С. 50-57.
41. Пікон-Валлен Б. Лесь Курбас... URL : <https://cutt.ly/GeYkTao7>
42. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава: ПП «Астроя», 2020. 327 с.
43. Починок Л. І. Проблема добра і зла у драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» // Наукові праці Кам'янець-подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2012. Вип. 31. С. 324-326.
44. Пронкевич О. В. «Нова драма» кінця ХІХ – початку ХХ ст. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 140 с.
45. Сагіна Ю. В. Культурологічні аспекти взаємовідносин сучасного театру та глядача: на матеріалі одеських театрів. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 26.00.0. – теорія та історія культури. Харків : Харківська державна академія культури, 2009. 14 с.

46. Сімейкіна Н. М. Парадигма театральної умовності на українській сцені // Духовна культура України перед викликами часу: тези доп. II Всеукр. наук.-практ. конф. (Харків, 16 квітня 2019 р.) / ред. кол. А. П. Гетьман, В. О. Лозовой, О. А. Стасевська, О. В. Уманець. Харків : Право, 2019. С. 99-102.
47. Степанова О. А. Видовищність, театральна умовність, їх роль у сценічному мистецтві // Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів (22 квітня 2021 р.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 79-82.
48. Телегіна Н., Пасічник О. Прийом контрасту у п'єсі Теннессі Вільямса «Скляний звіринець» // Південний архів (філологічні науки). 2019. № 78. С. 56-60.
49. Тітова Г. Опера «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні у вітчизняних парадигмах // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2021. № 3-4 (52-53). С. 217-232.
50. Триколенко С. Т. Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст. : основні тенденції розвитку та авторські позиції. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ: Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2016. 239 с.
51. Українська драматургія й театр від витоків до сучасності : рек. бібліограф. покажч. / Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди, наук. б-ка ; уклад. Т. І. Неудачина ; відп. ред. О. Г. Коробкіна. Харків : ХНПУ, 2020. 68 с.

52. Український театр XX століття : антологія вистав / Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. / за заг. ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 963 с.
53. Умовний театр. URL : <https://cutt.ly/FeYkThOA>
54. Фруктова Т. С. Антропологічний поворот ігрової концепції театру Єжи Гратовського: естетика нової чуттєвості // Наукові записки НаУКМА. 2009. Т. 88. С. 9-14.
55. Фруктова Т. С. Антропологічний поворот ігрової концепції театру Єжи Гратовського: естетика нової чуттєвості // Наукові записки. Теорія та історія культури. 2009. Т. 88. С. 9-14. URL : <https://cutt.ly/GeYkTlii>
56. Хлистун О. С. Мистецькі засоби гармонізації комунікативного середовища у просторі сучасної культури. Дис. на здобуття ступеня доктора культурології. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2019. 386 с.
57. Хлистун О. С. Символічний зміст образного перевтілення у практиці театральної культури // Культура і сучасність. 2017. № 2. С. 30-34.
58. Хлистун О. С. Традиції перевтілення актора у театральній практиці // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 22. С. 215-221.
59. Хороб С. Типологія символізму в драматичних творах Івана Кочерги і зарубіжних драматургів (на матеріалі п'єс «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» та «Майстри часу») // Науковий вісник Ужгородського університету. 2013. Вип. 1 (29). С. 205-210.
60. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм): монографія. Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.

- 61.Хороб С. І. Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 200 с.
- 62.Шандренко О. М., Сімонія К. Г. Сценічний костюм в сучасних мистецьких практиках // Деміург : ідеї, технології, перспективи дизайну. 2018. № 1. С. 73-79.
- 63.Crombez T. Arm theater in een gouden tijd Ritueel en avant-garde na de Tweede Wereldoorlog. Leuven, 2014. URL : <https://cutt.ly/deYkEsUc>
- 64.Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the «Performative». Theatre Journal. 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. PP. 417-441. URL : <https://cutt.ly/3eYkEjfn>
- 65.Duniec K. TEATRALNA REFORMA WE WSPÓŁCZESNYM POLSKIM DZIAŁANIU. URL : <https://cutt.ly/beYkEcug>
- 66.Evans M. Movement training for the modern actor. London: Routledge, 2008. 354 p. URL : <https://cutt.ly/MeYkEAic>
- 67.Hirvikoski R. Aesthetics in Coontemporary European Theatre. Wimbledon: University of the Arts London. 2015. URL : <https://cutt.ly/PeYkEJnv>
- 68.Huizinga J. Homo ludens. A study of the play-element in culture. London : Boston and Henley, 1949. 220 p.
- 69.Leach R. Makers of Modern Theatre: An Introduction. New York : Psychology Press, 2004. 226 p.
- 70.Makaryk I. R. The Perfect Production: Les Kurbas's Analysis of the Early Soviet Audience // Gramma : A Journal of Theory and Criticism. Special Issue on Shakespeare's Audiences. 2007. Vol. 15. P. 89-109.
- 71.Picon-Vallin B. A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. URL : <https://cutt.ly/jeYkEB15>

72. Williams D. S. Edward Gordon Craig's Theory of the Theatre as Seen Through «Mask». Louisiana: Louisiana State University, 1954. 256 p.
73. Williams T. Production Notes Sweet Bird of Youth; A Streetcar Named Desire; The Glass Menagerie. Penguin, 1984. P. 229-231.

ДОДАТКИ

Додаток А

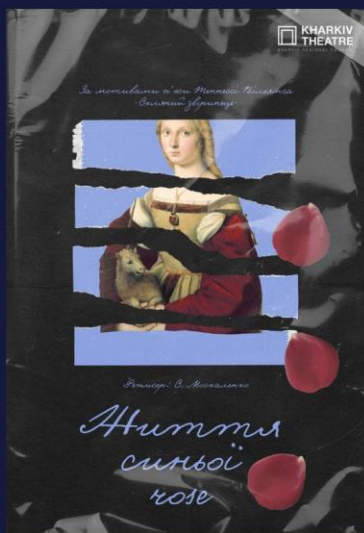


Рис. 1: Афіша вистави «Життя синьої rose» // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 2: Тетяна Тітова у ролі Аманди Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток Б

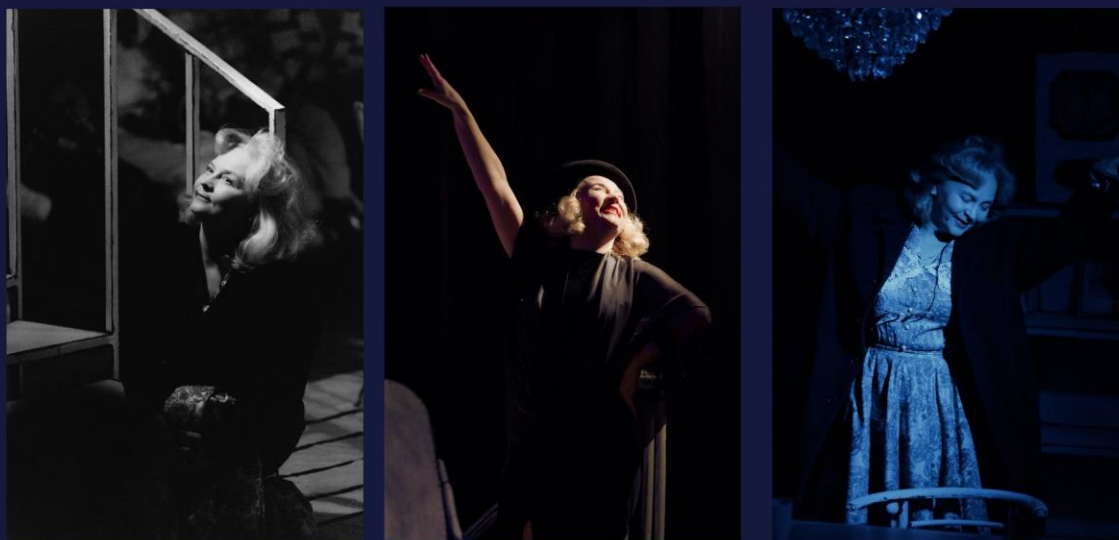


Рис. 3: Тетяна Тітова у ролі Аманди Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 4: Тетяна Тітова у ролі Аманди Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток В



Рис. 5: Тетяна Тітова у ролі Аманди Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 6: Дарія Ждан у ролі Лаури Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток В



Рис. 7: Дарія Ждан у ролі Лаури Вінгфільд (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 8: Сергій Москаленко у ролі Тома Вінгфільда (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток Г



Рис. 9: Сергій Москаленко у ролі Тома Вінгфільда (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 10: Сергій Москаленко у ролі Тома Вінгфільда (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток Г

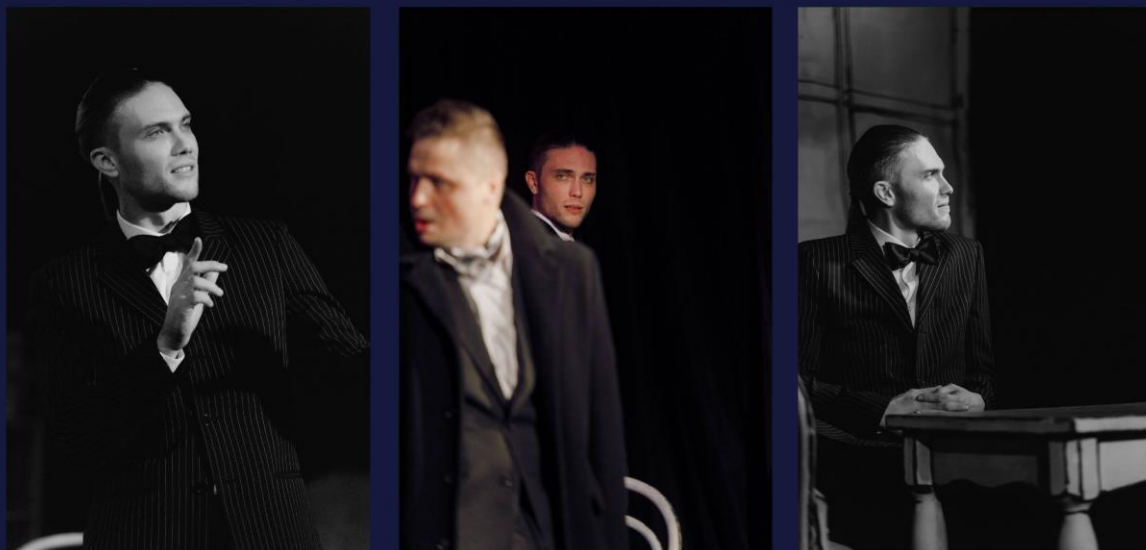


Рис. 11: Юрій Мережко у ролі Джима О'Коннора (фото з вистави «Життя синьої rose») // <https://cutt.ly/keYkTU2y>



Рис. 12: Сценографічні рішення вистави «Життя синьої rose» // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Додаток Д



Рис. 13: Сценографічні рішення вистави «Життя синьої rose» // <https://cutt.ly/keYkTU2y>

Міжнародний електронний науково-практичний журнал "WayScience"



Дата проведення:
16-17 вересня 2024 року

Тривалість - 6 год. (0,2 кр. ECTS)

СЕРТИФІКАТ

учасника конференції

II Міжнародна науково-практична інтернет-конференція
«ACHIEVEMENTS OF 21st CENTURY SCIENTIFIC COMMUNITY»

учасник

Москаленко Сергій Сергійович

Тема: «СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ УМОВНОГО ТЕАТРУ
ЗАСОБАМИ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ»

Редакція журналу

м. Дніпро (Україна) – 2024 р.



WayScience

2nd International Scientific and Practical Internet Conference

«Achievements of 21st Century Scientific Community»

ISBN 978-617-8293-33-8

Коробка С.В., Стукалец І.Г., Баранович С.М. ІНСОЛЯЦІЯ ПЛОЩИННІ СТЕЖЕННЯ ПРИ ОБЕРТАННІ НАВКОЛО ВЕРТИКАЛЬНОЇ ОСІ ФОТОМОДУЛЯ	301
Коробка С.В., Стукалец І.Г., Баранович С.М. ІНСОЛЯЦІЯ ПЛОЩИННІ СТЕЖЕННЯ ПРИ ОБЕРТАННІ НАВКОЛО ГОРИЗОНТАЛЬНОЇ ОСІ ФОТОМОДУЛЯ	127
Королько В.І. ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ МОЛОДІ	130
Косаченко В.С. СУЧАСНИЙ СТАН КІНОТЕАТРУ ІМЕНІ ЩОРСА У МІСТІ ЧЕРНІГОВІ	134
Кравченко Б.І. ОЦІНКА ВПЛИВУ ТА ПРОФІЛАКТИКА ЗАХВОРЮВАНЬ ТКАНИН ПОРОЖНИНИ РОТА ПРИ ЕЖИВАННІ ТЮТЮНУ	136
Кравчук О.А., Ключинська О.А. КОДУВАННЯ ІНФОРМАЦІЇ В КОМП'ЮТЕРІ	140
Криворучко О.О. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІСТАВИ «ЩАСТЯ БУТИ СОБОЮ» ЗА П'ЄСОЮ «ЖИРАФА І НОСОРИ» ХОРСТА ГЮНТЕРА У ВОЛНІСЬКОМУ ОБЛАСНОМУ ТЕАТРІ ЛЬВІВ	143
Кубрин Н.Р., Оленко Д.І. СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЦЕСУ ГЛОКАЛІЗАЦІЇ	147
Кузнецов С.В., Рішко О.О. РОЗВИТОК ДИНАМІЧНОЇ СТАБІЛЬНОСТІ В ФУТБОЛІ	149
Куріш М.С. ДО ПРОБЛЕМИ ВПЛИВУ ТАНАТАЛУ НА ОНП ОКРЕМИХ ФАЗ ПРИСКОРЕНОМУ КОРОЗІЙНОМУ ПРОНИКНЕННЮ У ЖАРОМІЦНИХ НІКЕЛЕВИХ СПЛАВІВ	152
Кучеров Г.Г., Чефранов А.Б. ПРОБЛЕМИ ВИЯВЛЕННЯ СИМПТОМІВ ЕМОЦІЙНОГО ВПЕРАЖЕННЯ У МЕДИЧНИХ ПРАЦІВНИКІВ	154
Лакішова І.В. ПРИНЦИПИ ДОБРОСОВІСНОСТІ, СПРАВЕДЛИВОСТІ ТА РОЗУМНОСТІ У ЦИВІЛЬНОМУ ПРАВІ УКРАЇНИ	156
Лакішова І.С., Жабко О.С. РЕЗУЛЬТАТИ ОЦІНКИ НАДІЙНОСТІ ТА ПРОДУКТИВНОСТІ МЕРЕЖЕВОГО РІВНЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКОГО ПРИЗНАЧЕННЯ	159
Левченко Г.П. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ БІЛІНГВАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ	161
Лещенко С.О., Кіс В.М., Кіс О.В. ВПЛИВ ВІЙСЬКОВИХ ДІЙ У 2022-2024 РОКАХ НА ЕКОЛОГІЧНУ СИСТЕМУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ В УКРАЇНІ	164
Марков А.М., Тимошенко С.А. ПРАВО ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ НА ТЕКСТИ CHATGPT	167
Машинський М.М. ВПЛИВ ДИНАМІЧНОГО ЦІНОУТВОРЕННЯ НА РІНКОВІ КОНКУРЕНЦІЇ	171
Мельник Т.О., Богдан А.С. ДИДАКТИЧНІ ІГРИ ЯК ЗАСІБ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ УРОКІВ БІОЛОГІЇ В ШКОЛІ	174
Місюк Ю.М. РЕКОМБІНАНТНІ ФОРМИ ЦИТОКІНІВ ТА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ ПРИ ЛІКУВАННІ ІНФЕКЦІЙНИХ ТА ОНКОЛОГІЧНИХ ЗАХВОРЮВАНЬ	176
Москаленко С.С. СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ІДЕЙ УМОВНОГО ТЕАТРУ ЗАСОБАМИ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ	178
Мухомов В., Матвієнко М. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ У МІЖНАРОДНІЙ ТРАНСПОРТНО-ЕКСПЕДИТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ	182
Недзведська Н. ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СТРЕСУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ЗДОРОВ'Я	184
Нісик О.В. ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ДИДЖИТАЛІЗМІНСТРУМЕНТІВ У СФЕРІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БЕЗПЕКИ ДОРОЖНЬОГО РУХУ	186
Олійник Ю.І. ПІДСТАВИ ПРИЯТЯГНЕННЯ ПЛАТІВНИКІВ ПОДАТКІВ ДО ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ПОДАТКОВИМИ ОРГАНАМИ	191
	193