

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

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ВПЛИВ ШКОЛИ БРИТАНСЬКОГО ТЕЛЕТЕАТРУ НА СПОСІБ
АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В ІНТЕРАКТИВНІЙ ВИСТАВІ-ГРІ
«ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконав:

Здобувач вищої освіти
за ОПП Акторське мистецтво
драматичного театру і кіно

Ярослав СЕМЬОНОВ

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор
кафедри театрознавства

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури ХДАК

Світлана ШУМАКОВА

Допущено до захисту:

завідувачка кафедри,

доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«10» січня 2024 р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	7
1.1. Ступінь вивченості теми в сучасному мистецтвознавстві	7
1.2. Методи дослідження	10
РОЗДІЛ 2. БРИТАНСЬКА ТЕЛЕВИСТАВА ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА	14
2.1. Британський телевізійний театр. Шлях від телекомунікацій до Інтернету	14
2.2. Синтез театральної та кіноакторської майстерності в створенні телевистави	23
РОЗДІЛ 3. АКТОРСЬКИЙ ДОСВІД БРИТАНСЬКИХ ТЕЛЕВИСТАВ У ВИРІШЕННІ ПРОЄКТУ «ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»	32
3.1. Особливості втілення образу персонажа в сучасній інтерактивній онлайн-виставі	32
3.2. Важливість формату телевистави в контексті перспектив розвитку театру	37
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45
ДОДАТКИ	52

ВСТУП

Актуальність дослідження підпорядкована нагальній потребі модернізації та апробації альтернативного підходу до втілення сценічного образу в сучасному театрі, що досить давно вже існує в площині різноманітних міждисциплінарних поєднань та цікавих експериментів. Реалії сьогодення вносять серйозні корективи у звичне функціонування багатьох сфер нашого життя. Масштабні пандемії та військові конфлікти суттєво б'ють по стабільності театру, в чому ми, на жаль, неодноразово пересвідчувалися. Знову і знову стикаючись із викликами долі, театр залишався вірним своїм традиціям, постійно шукаючи нові шляхи в реалізації та захисті живого мистецтва. Дослідження має потенціал визначити стратегії театру, які зможуть не лише забезпечити стійкість системи перед руйнівними зовнішніми факторами, але й створять підґрунтя для активного творчого розвитку в умовах крайньої нестабільності.

Вивчення формування й розвитку британських телевістав важливе для розширення меж традиційного театру та збагачення його новими технологічними рішеннями та виражальними засобами задля створення сприятливих умов, в яких частіше виникатимуть яскраві театральні проєкти. Окрім цього головним акцентом залишається живе виконання й безпосередня професійна користь для нас, як для акторів драматичного театру, школи акторського мистецтва британського телетеатру. Аналіз взаємодії між традиційним театром та екранним мистецтвом телетеатру забезпечить збереження якості та емоційної інтенсивності сценічних вистав у буд-яких несприятливих обставинах.

Говорячи про альтернативний підхід до театральних вистав, ми, в особі магістрантів другого курсу, О. Грідасова, М. Прокуди і мене – Я. Семьонова, пропонуємо інтерактивну виставу-гру «Торкатися дозволено».

В рамках цього творчого проєкту студійний камерний простір стає особливим середовищем, де акторська гра та режисерські рішення можуть

набувати цікавих форм виразності завдяки поглибленому вивченню природи існування акторів телетеатру.

В свою чергу локалізація дослідження саме в британському театральному просторі обґрунтована системністю публікацій наукових матеріалів досліджень, збірок статей та їх змістовністю. Це дозволяє точніше розглянути формотворчі процеси телетеатру в його найпершому осередку – Великій Британії. Це магістерське дослідження – спроба відшукати певні закономірності, схожі та протилежні риси акторської майстерності британських телевізійних акторів порівняно зі школою класичного театру та, спираючись на отриманий досвід, створити якісний онлайн проєкт на перетині екранного й сценічного мистецтва.

Наразі є обмаль цілком вичерпних джерел, що стосуються вивчення особливостей акторської гри в британських телевіставах. До цієї теми науковці майже не звертаються взагалі. Серед невеликої кількості досліджень в цій області можна зазначити британських вчених, серед яких Дж. Уайвер, Л. Кук, Дж. Бігнел, а також українських, до прикладу згадаємо роботи Н. Широкової, О. Левченко, І. Зубавіної, Г. Десятника. Чимало аспектів досі залишаються невисвітленими.

Дослідження особливостей телевізійного театру в контексті інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено» розкриває нові аспекти взаємодії між глядачами та виставою, розширяє можливості акторської гри, а також поглиблює знання в застосуванні мультимедійних технологій та їх впливі на сприйняття і відчуття аудиторії, що і обумовлює актуальність теми.

Об’єкт дослідження: акторська гра в телевізійному театрі.

Предмет дослідження: британська школа телетеатру в контексті інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено».

Метою дослідження є аналіз впливу школи британського телетеатру на спосіб акторського існування в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено».

Визначення мети, об'єкта та предмета дослідження дозволяє сформулювати низку **дослідницьких завдань**:

- дослідити історію та еволюцію телевізійної драми в контексті британського телерадіомовлення;
- проаналізувати трансформацію акторського методу в умовах телестудії та його вплив на акторську гру в інтерактивній виставі-грі;
- вивчити та систематизувати прийоми телебачення, які можуть бути використані в інтерактивній виставі-грі;
- розробити концепцію інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено», зважаючи на досвід британських акторів телебачення;
- продумати структуру вистави та елементи взаємодії з глядачем;
- створити авторський текст ролі для вистави-гри «Торкатися дозволено»;
- зробити висновки щодо ефективності та важливості досвіду телетеатру для акторів драматичного театру.

В кваліфікаційній роботі використовувалися такі **методи дослідження**, як описовий, порівняльний, історико-хронологічний, метод аналізу, синтезу та узагальнення, а також метод дедукції.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці та апробації нового підходу до акторської гри в сучасній театральній практиці. Дослідження спрямоване на вивчення та впровадження технологій телебачення у сучасні театральні проєкти, що дозволить створити новий формат взаємодії між глядачами та виставою.

Це дослідження вивчає можливості, специфіку та вплив використання технологій потокового мовлення у потенційних виставах-іграх шляхом впровадження інтерактивних елементів, таких як голосування, взаємодія з глядачами через чати або інші формати. Дослідження спрямоване на покращення залучення глядачів до вистави та створення нового рівня взаємодії та емоційного досвіду.

Результати дослідження дозволять розширити сферу застосування технологій телебачення та потокової трансляції у сфері мистецтва та розваг, сприяючи створенню високоякісного театрального онлайн-продукту, що буде цікавим та захоплюючим для сучасної аудиторії. Такий підхід має потенціал змінити традиційне сприйняття вистав та розважальних заходів, розкриваючи перед митцями нові можливості для творчості.

Практичне значення. Дослідження надасть підстави для створення інноваційних інтерактивних вистав-ігор, які поєднують в собі елементи телебачення та театру. Використання прийомів телебачення в інтерактивних виставах-іграх дозволить залучити широку аудиторію, включаючи тих, хто має обмежений доступ до традиційних театральних заходів. Дослідження розкриває особливості акторської та режисерської майстерності британського телевізійного театру. Матеріали магістерської роботи можуть послужити початком для подальших наукових досліджень та творчих проєктів у цій області.

Апробація результатів дослідження відбулась під час IV Міжнародної науково-творчої конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харків, 20 – 21 травня 2023 року, а також XV Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Modern Movement Of Science», Дніпро, 19 – 20 жовтня 2023 року [Додаток 12].

Також основні положення й результати дослідження були представлені в одноосібних тезах (Modern Movement of Science: Proceedings of the 15th International Scientific and Practical Internet Conference, October 19-20, 2023. FOP Marenichenko V.V., Dnipro, Ukraine, Pp. 473-474) [Додаток 13].

Робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел із сімдесяти восьми найменувань, п'ятнадцяти додатків. Загальний обсяг роботи – 51 сторінка.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Ступінь вивченості теми в сучасному мистецтвознавстві

Останні роки відзначаються зростанням інтересу до експериментальних форм вистав та їх взаємодії з глядачем. Однак дослідження, присвячені акторському виконанню в інтерактивних виставах, зокрема в контексті впливу британського телетеатру, ще не отримали достатньої уваги.

Існує ряд досліджень, що дотичні до британського телетеатру, але більшість з них фокусуються на його історії, форматах вистав та технічних аспектах. Дана робота спрямована на розгляд акторської діяльності в контексті інтерактивних вистав, а це відкриває новий шлях для дослідження впливу традицій телевізійного театру.

Різноманітність підходів до аналізу взаємодії актора та глядача у телетеатрі та інтерактивних виставах свідчить про потребу в більш системному та комплексному підході. Один із ключових моментів – ідентифікація специфічних елементів, які визначають вплив британської школи телетеатру на акторську майстерність. Недостатність досліджень у даній області визначає необхідність розширення теоретичного та емпіричного базису.

В творчості І. Зубавіної виявляється потужний інтерес до вивчення та аналізу новітніх екранних технологій, зокрема їхнього впливу на комунікативні процеси в кіномистецтві. У своїх працях [16, 17, 18] вона розглядає можливості екранної візуалізації та сприйняття образів на тлі сучасних технологічних зрушень.

Важливим аспектом досліджень І. Зубавіної є розгляд тенденцій розвитку кінематографу в незалежній Україні, а також аналіз впливу цих технологій на створення фільмів і появу нових творчих постатей. Вона висвітлює ключові аспекти, що визначають еволюцію кінематографії в українському контексті. Дослідниця також докладно аналізує проблематику часу і простору у кінематографі, розкриваючи, як ці поняття взаємодіють у віртуальному світі

екрану. Її аналіз ставить під сумнів традиційні уявлення про сприйняття часу і простору у кіномистецтві, вносячи нові погляди та інтерпретації.

І. Барба у своїх працях [1, 2] подає унікальний погляд на звукорежисерську роботу через призму власного досвіду. Ці матеріали пропонують читачам глибоке розуміння еволюції звукорежисури та її вплив на розвиток екранних мистецтв.

Д. Хренов у своїй статті [38] досліджує конкретний внесок звукорежисури в українське кіно та телемистецтво, розглядаючи ключові аспекти її розвитку в історичному контексті українських екранних мистецтв.

Дослідник М. Ужинський [39] фокусується на взаємодії мистецьких технологій та звукорежисури в контексті драматичного театру. Він досліджує вплив звуку на виразність та сприйняття театральних вистав, роблячи значний внесок у розуміння сучасних тенденцій в звукорежисурі та її ролі у театральному мистецтві.

Джерела [3, 14, 26, 34] відзначаються як наукові дослідження, призначені для вивчення та розуміння мови театру та екранних мистецтв. К. Бориченко, А. Гудзь, О. Панфілов, В. Зацерковний, В. Демидов, І. Тішаєв, П. Паві, А. Рутковський пропонують методологічні підходи, концепції та термінологію, які допомагають в структуруванні та організації наукових досліджень у сфері театального мистецтва та екранного медіа.

Дослідження [4, 5, 8, 15, 35] уособлюють собою важливість поглибленого вивчення слова на сцені та самої драматургії. Ці джерела розглядають аспекти мови, дикції, орфоепії, історії драматургії, а також надають методологічні підходи та поради для поглибленого аналізу та створення власних якісних сценаріїв для театральних проєктів.

Роботи Б. Вержбицького, І. Пуцяти, О. Соколан та Д. Сметанюк [6, 31, 32, 33] можна об'єднати на основі того, що матеріал в них спрямований на висвітлення різноманітності виражальних засобів сучасних екранних мистецтв, зокрема через монтаж та спецефекти. Вивчення цих процесів дає додаткове

розуміння особливостей майстерності актора в умовах студійного простору та впливу телебачення на сприйняття образів.

Видання дослідників С. Горевалова, Г. Десятник, В. Чубасова, Г. Шкляревського та Р. Ширман [9, 10, 11, 37, 40, 42, 43, 44] присвячені вивченню та розкриттю важливого місця режисури в контексті створення високоякісного екранного продукту в тісній взаємодії з актором. Ці джерела створюють комплексний погляд на роль режисера в екранному мистецтві, починаючи від вступу в галузь та закінчуючи різними аспектами режисерської практики.

Роботи Н. Широкової, А. Литвиненко та І. Мащенко [21, 22, 41] націлені на розуміння процесів становлення українського телевиробництва та його взаємодії зі світовим аудіовізуальним простором.

Також важливим для акторів є вивчення основ світлотіньової композиції та принципів освітлення в кадрі у контексті екранного мистецтва. Ці питання у своїх дослідженнях підіймають О. Прядко та Ю. Гармаш [28, 29, 30].

Що стосується досліджень британських науковців в області перетину кінотеатральної майстерності, то слід згадати Дж. Бігнела, К. Хогга, Дж. Джейкобса [48, 49, 50, 61], які розкривають суть британського телевізійного театру, здійснюють глибокий аналіз його етапів розвитку, визначаючи ключові особливості та вплив на світове мистецтво, охоплюють еволюцію його форм та жанрів. Ранні досягнення телевізійного театру являються тут об'єктом докладного аналізу, виокремлюючи його унікальні особливості. Огляд історії надає можливості для визначення тенденцій в сучасному театральному процесі.

Дослідники С. Кнокс, Л. Стефен, Т. Роулінс, Д. Хоман та С. Хоман [53, 59, 67, 70] висвітлюють ключові аспекти акторської гри в британському телетеатрі. Розуміння особливостей майстерності актора британського телевізійного театру розкриває потенціал для пошуку цікавих рішень у втіленні сценічного образу в сучасній інтерактивній онлайн-виставі. Акторська гра на

телебаченні розглядається як складний процес, що обумовлює реалізацію актором своєї ролі у відповідності з особливостями телевізійного формату.

Отже, аналізуючи ці джерела, які охоплюють різноманітні аспекти театрального та екранного мистецтва, звукорежисури, режисури, та акторської майстерності, ми отримуємо комплексний погляд на тему нашого дослідження. Ці джерела надають можливість розглядати обрану тему в контексті широкого спектру особливостей, а саме – розкривають взаємодію театру та сучасних мультимедійних технологій, висвітлюють звукорежисуру як ключовий елемент мистецтва, досліджують вплив режисури на створення високоякісного екранного продукту, а також специфіку акторської майстерності в умовах телетеатру та інтерактивних вистав.

1.2. Методи дослідження

Серед науковців існує твердження, що «метою наукового дослідження є всебічне, об'єктивне і ґрунтовне вивчення явищ, процесів, їх характеристик, зв'язків на підставі розроблених у науці принципів і методів пізнання, а також отримання корисних для діяльності людини результатів» [45, с. 64].

Тобто, спираючись на мету нашого наукового дослідження, а саме аналіз та вивчення ефективності використання досвіду акторської майстерності британського телевізійного театру для створення якісного театрального онлайн-продукту в сучасних нестабільних умовах, можемо визначити, що без історико-хронологічного методу в нас не вийде якісно систематизувати настільки великий пласт інформації та простежити весь процес від зародження та розвитку до відносного занепаду цього виду мистецтва. Саме завдяки історико-хронологічному методу відбувалося дослідження в підрозділі 2.1. «Британський телевізійний театр. Шлях від телекомунікацій до Інтернету».

Цей метод надав нам можливість глибоко розкрити етапи еволюції британського телевізійного театру, включаючи його перехід від телекомунікаційного формату до використання Інтернету. Важливою перевагою історико-хронологічного підходу стало систематичне вивчення

ключових подій, технологічних інновацій та трансформацій, які впливали на акторську та режисерську майстерність в різні етапи розвитку.

Наступним важливим методом для нас був метод опису, який застосовується в разі необхідності докладно описати певні явища, їх структуру, динаміку та закономірності в рамках цих явищ. Описовий метод використовувався в підрозділах 2.1., коли необхідно було поглибити знання про конкретних режисерів та розповісти про специфіку кожної окремої телевізійної театральної програми. Також цей метод був використаний в підрозділі 2.2. «Синтез театральної та кіноакторської майстерності в створенні телевистави», де ми детально описували особливості акторської гри в телевиставах різних періодів, розкриваючи їхні нюанси та еволюцію в контексті театрального та кінематографічного мистецтва.

Описовий метод також знаходив застосування в підрозділі 3.1. «Особливості втілення образу персонажа в сучасній інтерактивній онлайн виставі», де ми детально, у всіх подробицях, описували майстерність актора у британських телевізійних постановках, що мають схожість з нашим проєктом «Торкатися дозволено». Цей метод дозволив нам чітко висвітлити та розглянути особливості втілення персонажів, акцентуючи увагу на техніках та виразності акторської гри в контексті вибраного формату вистави.

Не менш корисним для нас став метод аналізу, що застосовувався в переважній частині нашого дослідження, а саме в підрозділах 2.1., 2.2., 3.1. і 3.2. «Важливість формату телевистави в контексті перспектив розвитку театру». Завдяки методу аналізу ми звернули на окремі аспекти кожного періоду телевиробництва та особливості акторського виконання в певних телевиставах в запропонованих обставинах. Метод аналізу дозволив нам прослідкувати еволюцію жанру, розкрити процес нашарування різноманітних стилів та течій у телевізійному театрі. Цей підхід сприяв глибокому розумінню впливу формату телевистави на розвиток театральної сфери, що, в свою чергу, визначало напрями для подальших теоретичних досліджень та практичного застосувань у сфері акторської майстерності та театральної творчості.

Далі, за допомогою методу узагальнення ми змогли виокремити певні спільні риси акторської гри, які були б корисні для реалізації проєкту «Торкатися дозволено», у тих чи інших виконавців в різні періоди існування телевізійного театру. Цей метод дослідження дозволив систематизувати та узагальнити ключові елементи акторської майстерності, враховуючи їхні еволюційні зміни протягом історії британського телетеатру. Зокрема, в третьому розділі магістерського дослідження метод узагальнення дозволив нам ідентифікувати та розкрити ті аспекти акторської гри, які виявились найбільш релевантними та перспективними для подальшої роботи над проєктом. Такий підхід надав важливий фундамент для формування та вдосконалення концепцій та технік, що використовувалися в нашій власній інтерактивній виставі.

Коли нам необхідно було визначити спільні точки перетину театральної гри та майстерності актора кіно при роботі над телевиставою, не обійшлося без методу синтезу. Цей метод застосовується у випадках, коли завданням є виведення якоїсь певної цілісної системи зі споріднених об'єктів. У нашому випадку, синтез виявився ключовим інструментом для об'єднання театральної емоційності, гіперболізації та виразності з деталізованою технічною вправністю актора кіно.

Порівняльний метод дослідження дозволив нам створити деяку градацію розвитку акторсько-режисерської майстерності на лоні британського телетеатру. Цей підхід знаходив своє відображення в підрозділах 2.1. та 2.2., де аналізувалися етапи еволюції акторської майстерності та режисерських підходів в історії британського телевізійного театру. Крім того, порівняльний аналіз використовувався і в третьому розділі, де було необхідно детально співставити нашу інтерактивну виставу-гру «Торкатися дозволено» із подібними за стилем виконання британськими телевиставами пізнього періоду. Цей метод дозволив визначити особливості та новаторські рішення в нашій роботі, а також висвітлити тенденції та переваги, які розвивалися в акторсько-режисерському мистецтві в даному контексті.

І нарешті, метод дедукції, який використовується при потребі логічним аналізом вивести окремі положення із загальновідомих усталених суджень. Такий метод застосовувався в підрозділі 3.1., де ми мали сконструювати модель школи акторської гри в британському телевізійному театрі, оскільки, повертаючись до актуальності дослідження, цілком вичерпних джерел стосовно цієї теми майже не існує.

Таким чином, раціональне й доречне використання різних методів наукового дослідження не лише сприяє значній перевазі в плануванні та систематизації матеріалу, але й відкриває широкі можливості для якісної обробки отриманих даних. Це стає ключовим елементом у вдосконаленні наукових підходів та підтримує процес досягнення мети магістерської роботи. Професійно застосовані методи дослідження дозволяють не лише ефективно використовувати ресурси, але й правильно взаємодіяти з джерелами інформації, сприяючи високій якості та обґрунтованості отриманих результатів.

РОЗДІЛ 2. БРИТАНСЬКА ТЕЛЕВИСТАВА ЯК УНІКАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Британський телевізійний театр. Шлях від телекомунікацій до Інтернету

Бурхливий розвиток телевізійних комунікацій на початку ХХ-го століття сприяв появі неабиякого інтересу до телеіндустрії як до нового творчого інструментарію з великим потенціалом. Будучи новим засобом масової інформації, телебачення знаходилося в активному пошуку шляхів свого утвердження. Не дивлячись на очевидні переваги перед живим театром, а саме миттєвість та зручність, навіть деяка домашність, телебачення повинно було довести спроможність до створення високохудожнього мистецтва безпосередньо через зміст своїх телепрограм. Перші несміливі розробки в жанрі телевізійної драми саме у Великій Британії передусім були натхненні театром. Адаптація сценічних постановок до специфіки трансляцій на глядацькі телеекрани здавалася митцям ефективним способом поширення театрального мистецтва серед широких мас населення. Ідея продовження своїх творчих пошуків приваблювала багатьох режисерів з усього світу, що бажали спробувати сили в новій площині екранного мистецтва.

30-ті роки ХХ-го століття стали для британського мистецтва переломними. В рамках тестування нової технології, національна телерадіомовна компанія «ВВС» розпочала першу експериментальну трансляцію за п'єсою італійського драматурга Л. Піранделло «Людина з квіткою в роті» [62]. Драма була обрана перш за все через її невеликий хронометраж та малу кількість дійових осіб. Режисером цієї телепостановки став В. Гілгуд – тодішній керівник відділу радіодрами «ВВС». У якості продюсера запросили Л. Севекінга. К. Невінсона – видатного англійського художника – вмовили намалювати чотири полотна, які мали слугувати декораціями для вистави [71]. Актори грали виключно наживо в невеликій спеціально підготовленій студії. В постановці в ролі «Чоловіка» знявся Е. Грей,

у ролі «Жінки» – Г. Янг, а також Л. Міллард в ролі «Клієнта». Отже, п'єса «Людина з квіткою в роті» була обрана перш за все через її малий хронометраж (приблизно півгодини) та дуже обмежену кількість дійових осіб. Для першого експерименту в лоні телевізійного театру ці умови були обов'язковими [Додаток 1].

Процес запису й трансляції телевистави можна порівняти із класичним спектаклем в театрі. Постановку репетирували заздалегідь і дуже ретельно, адже акторам не можна було допускати фатальних помилок: перезаписати п'єсу не було можливості. Ця особливість водночас створює фундаментальну різницю з кінематографом. Тим не менш, це не позбавляло виставу певних коригувань навіть під час безпосередньої трансляції. І саме продюсер, сидячи в кімнаті управління, був тією людиною, що організовувала телепрограму і приймала головні рішення щодо темпоритму постановки. У цьому сенсі продюсер ставав автором телевізійної драми.

Важливо зазначити, що включно до 1955-го року всі телевистави у Великій Британії транслювалися без можливості запису чи зберігання, тому вивчення історіографії ранньої британської телевізійної драми значною мірою ґрунтується на дослідженні сценаріїв, офіційних листувань та планів виробництва, що збереглися в архівах телекомпаній [54, с. 6].

З огляду на суттєві технічні обмеження тодішнього обладнання, найлегшою моделлю для фізичного втілення телевізійної драми було прийнято використовувати сценографічне рішення камерних театральних вистав. Діагональ перших чорно-білих телевізорів була не більше 12-ти сантиметрів, а відтворення звуку потребувало наявності окремого ввімкненого радіоприймача [73]. Через те, що примітивний телевізійний апарат мав змогу транслювати лише одного персонажа (сутність, фігуру) за певний проміжок часу та мав вкрай вузький кут огляду, був необхідний передусім компактний простір і також – мінімальна кількість декорацій на знімальному майданчику [54, с. 12].

У передвоєнні роки телевізійна драма остаточно завершила своє оформлення в три усталені форми: по-перше, в основній своїй масі це були

уривки з п'єс, що транслювалися зі сцени палацу Александри, який в 1936-у році був переобладнаний для потреб «ВВС» (до прикладу, на екрани передавалася постановка комедійної п'єси «Мерігольд» Л. А. Харкер та Ф.Р. Прайора з відомою акторкою С. Стюарт в головній ролі); по-друге, знімалися повнометражні екранізації романів та оригінальних телевізійних п'єс (наприклад, «Осине гніздо» А. Крісті), які також гралися наживо; по-третє, мали місце прямі включення із лондонських театрів безпосередньо під час показу вистави (так, наприклад, транслювалася постановка Вестмінстерського театру п'єси «Анна Крісті» американського драматурга Ю. О'Нілла; до того ж традиційно один день на місяць присвячувався суто шекспірівським п'єсам) [77, с. 5].

Постійною рубрикою вважалася і телепрограма «Театральний парад» – одна з перших у світі регулярних серій, що транслювала уривки з популярних театральних постановок Лондона, серед яких були й перші в історії телевізійні адаптації творів Л. Керролла «Аліса в задзеркаллі» та «Аліса в країні чудес». Дослідник Д. Брандт зазначав: «Телевізійна драма – найжвавіша з мистецтв. Люди, які ходять в театр лише один чи два рази на місяць, тепер мають можливість переглядати кілька телевізійних вистав щотижня» [48, с. 1].

Проте прямі трансляції з театру мали зовсім невиразний характер. Неадаптовані до телебачення вистави не викликали в глядача жодних емоцій. Англійський режисер П. Брук, ведучи трансляцію з театру у Вест-Енді, розмірковував про головний технічний недолік процесу, порівняно зі спеціально поставленою виставою в телестудії: «Телевізійний екран, через свої розміри, не може показати детально більше двох-трьох акторів одночасно. У студії цю проблему долають, групуючи дійових осіб необхідним чином. На сцені ж вони не можуть бути так вдало розставлені, тому камера змушена переміщатися від одного актора до іншого з доволі неприємним оптичним ефектом» [54, с. 11].

Журналісти й критики дивувалися з неймовірних можливостей телебачення, яке в перспективі могло стати якщо не заміною класичному

театру, то його найкращим наступником. Проте знаходилося місце й для суперечок. В газеті «The Times» було описано технічну недосконалість телевізійних постановок. Так, наприклад, в екранізації «Юлія Цезаря», відомої трагедії В. Шекспіра в постановці Д. Бауера, було помітне недбале використання засобів виразності (наприклад, спеціальне обладнання, яке було покликане створювати проекції тіньових візерунків-декорацій на прозору стіну позаду акторів, час від часу потрапляло в кадр, що повністю руйнувало театральну ілюзію) [47]. Але, незважаючи на це, постановка вважається однією з найбільш творчо амбітних з усіх ранніх телевізійних драм (за сміливим задумом продюсера дія п'єси переносилася в площину сучасності). В постановці була задіяна ціла низка відомих британських кіно-театральних акторів XX століття, серед яких Д. А. Кларк-Сміт, Е. Айрленд, Д. Кір, Ч. Пейтон та інші.

Представники преси неодноразово задавалися питанням: чи має взагалі право на існування телевізійна драма як окремий жанр? Багато чорнила було пролито в активних суперечках щодо порівняння такої форми драми із двома її попередниками – набагато старшим живим театром та відносно молодим кінематографом. Проте різноманітні спроби очорнити й винести невтішний вирок зазвичай не враховували швидкої еволюції молодого напрямку.

1937-й рік позначився неабиякою модернізацією телевиробництва. Амбіції зростали: монтажні вставки, нарізки та зведення – тепер цілком звичне явище. Телевізійні камери отримали можливість зйомки крупних планів, суттєво збагативши цим зображальну структуру вистави. В результаті значного вдосконалення транспортного обладнання стало можливим більш гнучке й плавне використання камери. З появою розвинутих об'єктивів, що в свою чергу спричинило й розширення завузького тоді співвідношення сторін, докорінно змінився підхід до концепції мізансценування взагалі. Минулі переконання щодо візуальних прийомів опинилися на смітнику застарілих теорій. Починають застосовуватися перші мультикамерні системи (яскравим

прикладом слугує драма «Білий замок» сценариста Р. Беркелі, зйомка якої відбувалася паралельно в декількох павільйонах) [77, с. 12].

Лєвова частка репертуару «BBC», створеного протягом 1930-х років, складалася з адаптацій театральних п'єс або радіодрам, проте були й винятки. Почали з'являтися п'єси, створені спеціально для телебачення. До них належав перший багатосерійний драматичний серіал «Ен та Гарольд» – захоплююча п'ятисерійна історія про подружню пару. Яскравим був і серіал «Телезлочин», що являв собою добірку коротких одноактних п'єс. Вперше глядач мав можливість отримати певний інтерактивний досвід: йому давалося достатньо часу і підказок задля того, щоб він міг спробувати самостійно розкрити злочин. Особливої уваги заслуговує серіал «Засуджений до розстрілу». Концептуально він суттєво відрізнявся від зазначених вище. Це була перша телевізійна постановка, де камера ставала одним із персонажів твору, його головною дійовою особою. П'єса розгортається від першої особи персонажа-камери, якого ми не бачимо, проте можемо чути лише його голос за кадром [77, с. 13].

До цього часу критиці піддавалися в основному технічні обмеження та візуальні недосконалості телевізійних трансляцій. Вперше з початку запуску телепрограм зазвучав несхвальний коментар й щодо змісту та художньої цінності літературного матеріалу даних постановок. Журналіст М. Віггін коментував це так: «Писати для телебачення – це акт самозречення, цілком можливо, нестерпний для людини, вихованої у повазі до слова. Ви повинні забути, що таке «гарне письмо», забути, що колись існувало таке поняття, як стиль» [52, с. 2].

Квінтесенцією надбань телевиробництва тих років та найбільш творчо й комерційно успішною телевізійною постановкою критики одностайно вважали «Кінець подорожі» драматурга Ф. Р. Прайора. Британська продюсерка Г.В. Голді у своїй статті в журналі «The Listener» з ентузіазмом відгукнулася з приводу цієї п'єси. За її думкою, це був колосальний успіх, і що це була точно найамбітніша драматична постановка на телеекранах з усіх, які вона бачила. Особливо був відзначений прогрес операторської роботи з камерою. Вся

механіка виробництва, пересування акторів, переходи від загального плану до крупного й навпаки були настільки безшовними та органічними, що можна було нарешті повністю поринути у світ персонажів та їх історій.

У той же час була висунута думка, що те особливе відчуття, яке може дати тільки телебачення, використовуючи технологію прямої трансляції, на жаль, втрачається. Телепостановка часто нагадувала Г. Голді звичайний кінофільм, в якому ти бачиш не те, що було знято тут і зараз, а те, що було ретельно відібрано режисером і старанно змонтовано.

На початку Другої світової війни, 1 вересня 1939-го року, телерадіомовна компанія «BBC» змушена була тимчасово призупинити виробництво; і як тільки це стало можливим, а саме 7 червня 1946-го року, відновила своє мовлення. До березня 1953 року більшість драматичних постановок було змонтовано в «Lime Grove Studio». Це період, який набагато гірше був висвітлений та задокументований, порівняно з довоєнним. Піонери телевиробництва продовжили свою роботу в основному по звичним сценаріям і відпрацьованим механізмам. Традиція адаптації матеріалу з літератури та театру була незмінною, хоча для багатьох вже стало очевидним: якщо телебачення хоче впевнено зайняти свою нішу в загальному інформаційному просторі, йому необхідно віднайти власний шлях [54, с. 18].

Першою з драм, що були трансльовані після війни в Англії, стала п'єса «Темна леді з сонетів» Дж. Б. Шоу в постановці продюсера Дж. М. О'Феррала. Одразу після неї на телеекранах з'являється сучасний матеріал: це була п'єса, яка відображала занепокоєння і тривогу суспільства, спричинені війною. Постановка Г. Клейтона отримала назву «Фріда» [54, с. 14].

Слід зазначити, що в повоєнні роки стосунки між театром та телебаченням значно погіршилися. Рішення багатьох лондонських театрів щодо заборони прямих трансляцій їхніх постановок створювало додаткові труднощі і спонукало телевізійну драму до трансформації в самостійний жанр, який буде спроможний нарешті позбутися паразитичної залежності від сценічних вистав та віднайти власну особливу естетику.

Ідею виробництва «п'єс-жахів» можна розглядати як частину цього бажання піти своєю дорогою. Робота з новим матеріалом заохочувала продюсерів та сценаристів до цікавих експериментів з формою телевізійної драми. Керівник Р. МакДермот, безсумнівно, бачив великий потенціал у драматизації історій про привидів, про що писав у своїх нотатках: «Наскільки мені відомо, ніхто раніше не робив нічого подібного. Ні на радіо, ні на телебаченні, ні в театрі. Я вважаю, що таким чином телебачення могло б створити цілком ефектну моторошну атмосферу» [52, с. 16].

Однією з таких постановок є адаптація новели «Морхейм» Р. Л. Стівенсона, спродюсована К. Сімпсоном і Т. Річардом, які стали одними із провідних британських режисерів нової хвилі.

Усвідомлюючи необхідність створення більшої кількості оригінальних робіт, був навіть сформований окремий відділ з написання сценаріїв. Це було вимушеною мірою частково через постійні скарги на порушення авторських прав. Відтоді цієї проблеми більше не існувало. Це знаменувало собою початок нової епохи телевізійного театру.

У 1950-тих роках доля «ВВС» на ринку телевізійної драми суттєво поменшала через стрімкий розвиток конкуренції в цій області. Вперше на полі з'являється перспективне незалежне телебачення, що існувало завдяки коштам з комерційної реклами. Канадський продюсер С. Ньюман – керівник відділу драми телекомпанії «ABC Weekend TV» – розпочинає роботу над серіалом-антологією, так званим «Театром у кріслі». Проєкт абсолютно відповідав реаліям тих років: в культурно-мистецькому просторі Англії 1950 – 60-х років існувало зацікавлення не тільки реалізмом, але й соціальними проблемами) [54, с. 29]. Це і обумовило жанрову специфіку тодішніх телевізійних драм:

- герої п'єс – простий робітничий клас, розчарований в сучасному суспільстві;
- існування – переважно побутове;
- запропоновані обставини – щоденна рутина;

- проблематика – дослідження суперечливих соціальних і політичних питань (безпритульність, аборти).

Програма виходила регулярно в неділю ввечері та користувалася великою популярністю у власників телевізійних апаратів.

Серед реалістичних п'єс найпопулярнішою й комерційно найуспішнішою була «Озирнись у гніві» Дж. Осборна, представника руху «розгніваних» («розсерджених», «сердитих»). Іноді їх називають також «драматургами кухонних раковин» [24]. Конфлікт п'єси зосереджений навколо подружжя пересічних громадян – незадоволеного життям Джиммі та його дружини Елісон. У цьому творі критикувалося все: політична та класова система англійського суспільства 50-х років, фемінізм, гомосексуальність, церква тощо [46]. Драма одразу викликала хвилю критики серед впливових ЗМІ через свою загальну презирливу тональність. Проте згодом суперечливий стиль автора посів-таки належне місце в театральній справі і був дружньо прийнятий не тільки англійською публікою: театри гастролювали з цією постановкою по всьому світу, отримуючи цілі шквали оплесків.

Наслідуючи успіх шоу «Театр у кріслі», компанія «BBC» створює власну антологічну серію британських телевізійних п'єс «The Wednesday Play», що транслювалася з 1964-го по 1970-й рік, тобто протягом шести сезонів. Драматургія, як правило, була оригінальною і створеною спеціально саме для постановки в рамках телевізійного театру. Секрет популярності нової програми полягав у тому, що продюсер С. Ньюман, про якого ми казали раніше, переніс свій досвід роботи в штаті «ABC Weekend TV» до студії «BBC», куди його було офіційно запрошено. Ньюман одразу наголосив на необхідності докорінної зміни вектору творчої діяльності компанії. С. Ньюмана абсолютно не влаштовувала посередня позиція «BBC» відносно гострих проблем сучасності. Він хотів створити телевізійний театр, який би висвітлював актуальні теми, що хвилюють суспільство [78].

Активна громадська позиція С. Ньюмана привернула увагу молодих амбітних письменників, успішна кар'єра яких залежала від роботи над шоу

«The Wednesday Play». Значим попитом користувалися постановки режисерів К. Лоуча та Т. Гарнетта («Вгору за перехрестям», «Кеті, повертайся додому») [76].

В ролі такого собі майданчика для тренувань майстерності молодих режисерів та письменників виступала і шоу-програма «Тридцятихвилинний театр». Таке специфічне відшарування пов'язане насамперед з короткою тривалістю даних постановок. Вистави до години переглядалися значно краще, ніж 2 – 3-х годинні. Слід також зазначити, що серіал став першим в Англії, що почав транслюватися в кольоровому форматі.

Наступна сходинка розвитку телевізійних вистав – це відкриття нового серіалу «Play for Today», трансльованого з 1970-х по 1980-ті роки. Поряд з соціальною драмою з'явилися сучасні постановки в жанрах фентезі, бойовиків, наукової фантастики тощо. Проте, починаючи з 80-х років, телевізійний театр опиняється в кризовому становищі, поступово занепадає і остаточно здає свої позиції більш касовим кіноадаптаціям п'єс. Іншим згубним фактором є збільшення попиту серед глядацької аудиторії на комедійні та мелодраматичні серіали, що мало спільного мали з високим жанром британської теледрами.

Подальша доля «театру в екрані» багато в чому залежала від супутніх обставин: розвитку інформаційних технологій, розповсюдженню мережі Інтернет, доступності сучасного обладнання серед широкого кола користувачів тощо. На прикладі британської телевистави чітко простежується цілком закономірна еволюція жанру від примітивних телевізійних апаратів до прямих трансляцій на базі інтернет-платформ потокового мовлення. Наразі в цьому напрямі активно розвивається Королівський національний театр Англії, який самостійно розробив програмне забезпечення і підтримує онлайн-трансляції власних постановок за регулярну платну підписку. Тут ми можемо побачити не просто примітивну зйомку з одного ракурсу, а повноцінну багатопланову та багатокамерну кіноадаптацію [64].

Отже, можемо прийти до висновку, що сучасна онлайн вистава є прямим нащадком ранньої телевистави, яка протягом XX-го століття вражала

звичайних глядачів та критиків своїми цікавими творчими експериментами як в плані технічних здобутків, так і в плані різноманіття стилів й ідейно-тематичних спрямувань.

2.2. Синтез театральної та кіноакторської майстерності в створенні телевистави

Телебачення, як медійний формат, безумовно відрізняється від театру, а також від кіно своєю особливою специфікою та вимогами до акторської майстерності. Екранне мистецтво тяжіє до реалістичного відображення життя: підкреслений широкий жест і театральна гіперболізована міміка не знайшли гідного місця в творчому доробку кіно-телережисерів та акторів.

Театр знаходиться в постійному пошуку видовищних форм. Ця умовність закономірно впливає з масштабів театральної сцени, яка потребує пластично-просторового вирішення спектаклю. В цьому плані екранне мистецтво дещо поступається кількістю виразних засобів, спираючись в більшості лише на жанрову специфіку драматургії (сценарію) й природність (камерність) існування актора в певних запропонованих обставинах, яке є суттєво обмеженим близькістю об'єктива камери. В той же час видовищність кіно та телесеріалів досягається завдяки монтажу, спецефектам та трюкам, які неможливо реалізувати в театральному просторі [12, с. 96].

Дійсно, можливість монтажу є однією з основних властивостей спочатку плівки, а пізніше вже і цифрового відео-потoku. Складно уявити собі сучасний фільм або серіал без зміни планів, ракурсів та місць безпосередньої дії героїв. Звичайно, існують приклади кіно, де використовується прийом зйомки «одним кадром», де протягом усього хронометражу ми спостерігаємо за безперервним рухом камери (на прикладі британського фільму «1917» режисера С. Мендеса). Проте навіть в таких випадках це не є зовсім «одним кадром». Річ у тім, що режисер грамотно вибудував сцену таким чином, щоб у глядача виникала

ілюзія плавності переходів з одного приміщення в інше, натомість насправді фільм знімався в різні дні та на різних локаціях.

Кадр – це функціональна одиниця будь-якого відео-продукту. Для зручності можна асоціативно порівняти кіно-кадр із холстом, на якому замість фарб художник малює фізичними величинами: світлом та тінню, які, потрапляючи в об'єктив камери, залишають відбиток, своє зображення. До настання епохи кольорової картинки під час створення композиції режисерами застосовувався контраст білого і чорного, де світлими ділянками були, наприклад, очі актора на протигагу значно темнішому фону. Пізніше, з появою кольору на екранах, з'являється можливість і потреба осмисленого його використання. Це питання досліджує так звана психологія кольору, яка поділяє окремі кольори та їх комбінації за емоційним впливом на глядача. Саме тому режисери дуже прискіпливо ставляться до кольорової гами своїх робіт, адже вона також є носієм інформації та має певний зміст [19, с. 2]. Внаслідок потреби маніпулювати кольором вже відзнятого матеріалу (постобробка) виникає технологія кольорокорекції, яка пройшла еволюційний шлях від застосування спеціальних хімічних реагентів (обробка кіноплівки) до використання зручних сучасних комп'ютерних програм (робота з цифровим відео). Цей інструмент мав на меті компенсувати помилки оператора та недосконалості оптики, виправити некоректну передачу кольору та хибну експозицію (яскравість) зображення [23, с. 6].

У театрі, як і в кіно-телевиробництві, застосовується грим. Проте слід зазначити, що базовий сценічний грим (тобто той, що не є частиною образу або режисерського рішення вистави) – це скоріше необхідність, адже на великій відстані з глядацької зали актора може бути не видно, або він буде сприйматися глядачем недостатньо. Це в більшості пов'язано з тим, що театральні освітлювальні прилади через свою колосальну потужність мають властивість «з'їдати очі» виконавця, робити їх блідими й невиразними. Натомість студійний грим або, як його ще називають, макіяж є радше допоміжним інструментом, який застосовується для різноманітних завдань: від потреби

висвітлити, «освіжити» обличчя актора та замаскувати дрібні недоліки до повноцінного перевтілення руками художника-гримера.

Одночасно ми можемо спостерігати й певну співзалежність телебачення з кінематографом, яка простежується в схожості способів відображення дійсності та технології виконання. Процес телевиробництва – це складне багатоетапне явище, успіх якого залежить від роботи цілого колективу високопрофесійних фахівців – знімальної групи, що зазвичай має основний і допоміжний склад. Актори, режисери, продюсери, художники-постановники, звукооператори, автори сценарію, композитори і команда з монтажу – це лише основний склад, в який не входить безліч асистентів, декораторів, гримерів, фотографів, реквізиторів та інженерів, від допоміжної роботи яких також залежить швидкість та координація проєкту. При цьому, якщо брати до уваги створення кінофільму, то зйомки зазвичай тривають впродовж року залежно від хронометражу та складності сценарію (тут ми не розглядаємо так звані «довгобуди» – явище, що характеризує затяжне виробництво через брак коштів, епідемії хвороб, смерті членів команди тощо). На противагу цьому телевізійний актор повинен бути готовий до зйомок серіалу впродовж кількох років [20, с. 111].

На жаль, через дорожнечу виробництва та, як висновок, постійну потребу до скорочення витрат часу на зйомку, ми отримуємо часто неякісний дешевий телевізійний продукт. Очевидно, що ні акторам, ні режисерам не вистачає часу на ґрунтовне пропрацювання матеріалу і його осмислення в художній формі. Саме тому ми нерідко спостерігаємо за самоповторами, штампами та іншими недосконаlostями сучасних телесеріалів.

Разом з тим на сучасному етапі кіно, театр і телебачення об'єдналися в доволі цікаву синтетичну структуру, де телевізійне медіа виступає в ролі посередника між митцями, їхнім продуктом, та кінцевим споживачем – широкою аудиторією власників телевізорів або інших гаджетів. До того ж поширеним явищем є запрошення популярних театральних або кіно-зірок до зйомок в телесеріалах. Таким чином відбувається досить успішна рекламна

кампанія: люди охочіше йдуть дивитися серіали з відомими акторами, в цьому випадку лояльність до продукту значно зростає [12, с. 28].

Звичайно, кіно-телевиробництво завжди потребувало великої кількості фінансів та суттєвих витрат часу попри те, що починалося все з примітивних телевізійних апаратів, які могли транслювати лише дуже обмежену кількість візуальної інформації, про що ми говорили у попередньому підрозділі. До того ж звук на телеекранах з'явився не одразу або потребував досить незручного замислюваного способу його трансляції. Глядачу необхідно було додатково налаштувати радіо на потрібну хвилю та ввімкнути його одночасно з телеприймачем. Все це значно ускладнювало, здорожувало й уповільнювало перехід до використання можливостей, що пропонувало телебачення, та викликало скепсис у митців.

Саме тому, щоб усвідомити цей шлях, ми зробили добірку найбільш показових телевистав з точки зору розвитку технологій та покращення акторської майстерності. Найперша британська вистава телетеатру «Людина з квіткою в роті» була знята в 1930-у році – і тому в нас не має можливості ознайомитися з нею в оригіналі: зображення англійських телевистав початку 30-х років XX століття не були збережені. Проте завдяки репродукції 1967-го року ми все ж таки можемо оцінити перші проби пера в цьому напрямку хоча б у відтвореному стані [74].

Репродукція зустрічає нас ледь розбірливими титрами з назвою п'єси під композицію «El Carretero» аргентинського співака К. Гардель. Увесь «монтаж» і переходи між сценами відбуваються завдяки спеціальним розфарбованим панелям, що рухаються в певній площині і закривають акторів, які в цей час змінюють положення тіла. Такі перестановки потребували від виконавців повної концентрації та чіткої фіксації в просторі. Мізансцена була вивірена до найменших деталей: поворот голови, позиція рук, ніг тощо. Закадровий голос на фоні підготовленої замальовки розповідає нам про місце, час подій та дає інформацію про дійових осіб сцени. Далі в кадрі з'являється перший актор, обличчя якого сильно загримоване. Тобто ми можемо спостерігати, що в ті роки

на телебаченні був актуальним виразний театральний грим. Це зроблено навмисно, аби глядач мав змогу відрізнити одного персонажа від іншого на маленькому 12-ти сантиметровому екрані телевізора. Також слід звернути увагу, що актори майже не рухаються в кадрі та скоріше існують в ролі нерухомих «балакучих голів». Слід відзначити, що звук транслювався одразу зі студії, тобто враховувалося й положення мікрофонів відносно артистів. Різноманітні музичні вставки й звукові ефекти також виконувалися наживо [60].

Яскравим та дуже складним у виконанні прикладом є англійська телевистава за науково-фантастичною п'єсою «Експеримент Кватермас», яка транслювалася упродовж 1953-го року [75]. Тут ми вже чітко бачимо, яким чином працюють нові багатокамерні системи, за допомогою яких відбувається одночасна зйомка в різних павільйонах; простежуємо, як сильно масштабувався простір студії порівняно із раннім довоєнним телевізійним театром (тепер в сценах одночасно може бути задіяна велика кількість акторів); спостерігаємо, як зростає сміливість режисерів у використанні різноманітних «живих» спецефектів (вибухи, руйнування, вогонь, зображення космосу, комет тощо) [Додаток 2]. Разом із цим жанр вимагає використання складних механізмів (ліфти, приховані двері, стилізовані декорації), штучних ляльок (інопланетні створіння). До того ж для вистави були розроблені спеціальні костюми-скафандри. Від акторів вимагалася неабияка увага до деталей, яскрава уява та витривалість, адже, по-перше, скафандри були досить важкі, по-друге, необхідно було сприймати «ляльок-інопланетян», як реальних істот, та «бачити» перед собою об'єкти, що додавалися в кінцевий продукт лише на етапі монтажу.

Поміж телевізійних драм, знятих в умовах спеціальних павільйонів та студій, існували й телевистави, що були створені на сцені театру. Такою була, наприклад, знакова постановка за п'єсою норвезького драматурга Г. Ібсена «Бранд» [Додаток 3]. Вона суттєво відрізняється від камерних рішень. Тут ми спостерігаємо за масштабним дійством, в якому багато акторів задіяно

одночасно. Мальоване тло, рельєфна безформна підлога, димова машина, виразний характерний грим, костюми тощо. Акторська гра також є підкреслено театральною: широкий жест, активна міміка, гучна чітка вимова (до того ж текст п'єси віршований, а це в той же час вимагає від акторів особливого відчуття ритміки твору). Проте незважаючи на загальну умовність сценічного існування зйомка велася в тому числі й крупним планом також.

Якщо розглядати експериментальний бік екранного мистецтва та нестандартне використання прийомів телебачення, то ми не можемо не торкнутися творчості ірландського письменника С. Бекета. Він не просто писав та адаптував свої твори під телевізійний формат. Його телевистави – це самодостатні метафоричні вирази. Митець вміло поєднував технології із мистецтвом. Звук, колір, світло, навіть сама по собі трансляція ставала потужним творчим інструментом в руках драматурга. Розглядаючи телевистави в жанрі абсурду, не варто шукати глибинних сенсів з точки зору змісту. Куди цікавіше для нас проаналізувати особливості акторської гри в рамках його вистав.

Перш за все звернемо увагу на те, що в постановці «Привіт, Джо» (1966) головну роль зіграв Дж. МакГовран, який спромігся тонко передати екзистенційні переживання свого героя: ми відчуваємо це як в пластиці, так і в міміці актора [Додаток 4]. Закадровий голос озвучувала Ш. Філіпс, шепіт якої занурював глядача та головного героя в своєрідний транс [55]. До того ж загальна таємнича, можна навіть сказати жахаюча атмосфера простору навколо персонажа – голі стіни, порожня кімната з одним ліжком, вікна і двері в чорну порожнечу, тьмяне світло – все це викликало тривожні почуття.

Схожою авангардною телевиставою також є бекетівська постановка «Привид Тріо» (1977) [Додаток 5]. Тут для С. Бекета було важливим дослідити сутність «маріонеточності» людського існування. Актор в цій постановці діє тільки тоді, коли йому скаже щось робити закадровий жіночий голос. Цікавим є те, що перед цим в експозиції вистави голос жінки ніби керує самим оператором, який переключає вид на двері, вікна або стелю по команді. За

таким самим принципом діє і головний герой. На крупному плані стає помітним виразний грим: обличчя і волосся актора були начисто вибіленими, позбавленими природніх людських рис та об'єму. Наприкінці п'єси з порожнечі отвору дверей з'являється дитина, лице якої також було старанно покрито білою фарбою [56].

З приходом кольорового зображення на телебачення активні експерименти С. Бекета продовжилися. Яскравою постановкою цього періоду був «Квадрат» (трансляція датується 1982 роком). Телевистава відрізняється від інших бекетівських творів цілковитою відсутністю мови. Єдиний засіб акторського вираження тут – пластика і рух [Додаток 6]. Все, що ми бачимо протягом усієї вистави – переміщення кольорових фігур-акторів по квадратному майданчику. З першого погляду кроки виконавців здаються хаотичними, але варто нам придивитися, поспостерігати деякий час – і тоді вже проступає чіткий хореографічний малюнок, уловлюються певні закономірності [69].

Не оминула нашої уваги й телевізійна п'єса «Блакитні пагорби» (1979), яка була частиною регулярної програми «Play for Today» [51]. Постановка відноситься до пізнього періоду створення телевізійних вистав. Колір вже давно домінує на лоні телевиробництва і не є чимось унікальним. Проте, як зазначалося раніше, колір – це потужний художній інструмент, що не може існувати поза історією, він має її доповнювати, створювати певний настрій картини. Режисеру Б. Гібсону вдалося відтворити у телевиставі невимушену атмосферу. Домінування в ній зелених відтінків дає відчуття спокою. Контрастний червоний джемпер на одному з головних героїв – вдалий приклад використання акцентів [Додаток 7]. Це в тому числі дозволяє нам зрозуміти й характер персонажа. Не зважаючи на те, що в конкретній екранізації міміка й рухи виконавців дещо гіперболізовані в силу стилістики твору, в цілому акторська гра остаточно набуває рис, що притаманні кінематографу (органічне існування в запропонованих обставинах). Дана модель акторської гри є більш звичною й зрозумілою новому глядачеві завдяки кінодосвіду. Вирішальним

фактором в цьому процесі стає значне покращення якості зображення, що дає можливість поринути в історію на екрані значно глибше, побачити мікроміміку акторів (наприклад, рух очей, губ, брів). Таким чином, телевістава все більше концентрує нашу увагу саме на внутрішньому світі героїв п'єси [65].

Нарешті, під впливом новітніх технологій та Інтернету виникає сучасна онлайн вистава, яка ввібрала в себе усі найкращі напрацювання класичної телевістави, що пройшла складний та неоднозначний шлях експериментів з формою, та, власне, синтезувала в собі досвід театру й кіно. Передивляючись трейлер потокової вистави Королівського національного театру Британії «Ромео і Джульєтта» (2022), ми зрозуміли, який нескінченний потенціал має цей вид театру [68]. Аналізуючи відео, можна зробити висновок, що дія вистави розвиватиметься як на сцені, так і за її межами [Додаток 8]. Нам покажуть цікавий простір за лаштунками, який зазвичай залишається поза увагою глядача. Все виглядає таким чином, ніби перед нами буде не вистава в готовому вигляді, а радше її репетиційний закулісний процес. Хоча одночасно ми розуміємо, що все, що ми бачимо – злагоджено та чітко поставлено (у виставі присутня хореографія та сценічний бій). Акторська гра в спектаклі – цікавий синтез на межі театру і кіно. Яскравий грим повністю відсутній, що підкреслює «кіношний» початок нового напрямку та явний стилістичний орієнтир безпосередньо на кінематограф.

Підсумовуючи аналіз майстерності телевізійного актора, закономірно визначити тісну взаємодію та пряму спадковість акторських технік з театру та кіно. Телетеатр розвивався в різних та діаметрально протилежних напрямках: від реалістичного відображення життя до абсурдних та фантастичних вистав. Це в свою чергу ставило виконавців в досить важкі умови. Театральний актор тепер вчився спілкуватися не тільки зі своїми партнерами на сцені, але також і з камерою. Це означало, що студійний простір вимагав особливої манери гри, яка і надавала телевістам свого унікального шарму.

У перспективі завдяки подібним виставам і проєктам на перетині різних видів мистецтв межі між театром і телебаченням можуть бути повністю стерті –

і ми будемо жити в світі, де у кожної театральної вистави буде своя кіно-телеадаптація, яка транслюватиметься в прямому етері на зручних онлайн платформах.

РОЗДІЛ 3. АКТОРСЬКИЙ ДОСВІД БРИТАНСЬКИХ ТЕЛЕВИСТАВ У ВИРІШЕННІ ПРОЄКТУ «ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»

3.1. Особливості втілення образу персонажа в сучасній інтерактивній онлайн-виставі

При розробці концепту вистави-гри «Торкатися дозволено» перед нами стояло доволі непросте завдання. Ми повинні були створити камерний продукт, зберігаючи при цьому особливу атмосферу театральної вистави, але поставленої в умовах студії. Дуже просто було при цьому випадково опинитися на території кінематографу та зняти короткометражний фільм або серіал, проте ці жанри вже виходять за рамки сценічного мистецтва.

У той же час варто наголосити, що майстерня О. А. Аркадіна-Школьніка, нашого художнього керівника, зберігала й плекала традиції класичного театру, тому необхідно було знайти приклади інакшого існування, можна сказати, навчитися спілкуватися іншою мовою. Мовою на перетині театального та екранного мистецтва.

Звісно, ми не зупинялися на одному лише варіанті, проте найцікавішим та, що найголовніше, таким, що задовольнив наші вимоги щодо синтезу кіно-театального досвіду, став яскравий, показовий та різноманітний в своєму втіленні феномен британського телевізійного театру. Досліджуючи телетеатр в Британії, ми змогли чітко прослідкувати еволюцію майстерності актора, який, власне кажучи, прийшов у простір телестудії з підмосток театральної сцени. Масштабуючи загальну історію британського телетеатру до окремих постановок, режисерів, що їх створювали, а потім до конкретних виконавців ролей, ми акцентували свою увагу на особливостях акторської гри. Порівнюючи акторську техніку телетеатру з класичною театальною «школою», ми відшукували відмінності й схожі риси, активно всотували новий цікавий досвід.

Міркуючи про вирішення нашого проєкту та форму для його втілення, ми прийшли до думки, що за своєю суттю кожна окрема його частина (тобто та,

якою займається один актор) – це моновистава. Таких частин всього три. У кожного з нас свій самодостатній персонаж в прописаних запропонованих обставинах. Отже, існування в цьому жанрі підпорядковується цілком закономірним для актора драматичного театру правилам: твій партнер – це глядач; фокус твоєї уваги спрямований на неперервний внутрішній монолог, а твоя уява викристалізовує його в динаміці тіла, пластиці, взаємодії з простором та в темпоритмі мовлення.

Оскільки наші моновистави мають бути втілені в камерних, можна навіть сказати тісних умовах в щільній близькості до об'єктиву, значить, тримати увагу глядача ми будемо не за рахунок широкого жесту, хоча, як зазначалося в попередньому розділі, такі приклади в історії телевізійної драми також непоодинокі. Навпаки, перед нами відкривається тонка палітра засобів актора телетеатру – глибокий психологізм персонажа, виражений через дихання, осмислені паузи й мікроміміку.

Не варто забувати й про сам простір, який в нашому задумі має метафоричне значення. Реалізм навколишнього середовища створює необхідний емоційний зв'язок персонажа з реальним світом, візуалізує зону його комфорту. Хоч дія вистави і відбувається в побутових умовах, наприклад, у ванній кімнаті або в коридорі чи підвалі будинку, водночас ми спеціально спрощуємо цей простір, робимо лише натяк на нього, так би мовити малюємо натюрморт реального світу, що міг би народитися в пам'яті людини в момент найбільшого емоційного напруження – простий і зрозумілий.

Виходячи з цього, наприклад, мій герой весь час вистави перебуває у ванній. Для нього – це зона цілковитої безпеки. Тут він має можливість захистити не тільки своє фізичне тіло, а й власні думки – ніхто тут не почує його і не осудить, навіть коли він буде кричати і лаятися. З усіх боків його закривають стіни [Додаток 9].

Звичайно, «Торкатися дозволено» – це перш за все вистава про сьогодення і про війну, тому вибір локацій не випадковий і цілком логічний. Ми послуговувалися так званим «правилом двох стін», про яке тепер знає кожен

українець. Тож і наші герої про нього знають і використовують, почувавши себе в коридорі, ванній кімнаті або в підвалі захищеними від вибухів та снарядів.

Отже, просторове вирішення онлайн вистави «Торкатися дозволено» полягає в тому, що це точна, яскрава проекція того самого «безпечного місця» для кожного сучасного українця, що став свідком війни. І нарешті, тут, серед міцних стін, людина неминуче залишається сам на сам зі своїми думками. Неодмінно відбувається «оголення душі», якого, власне, ми і прагнули, розробляючи проєкт. І тоді глядач, якого, важливо зазначити, не існує для персонажа (тобто ми як виконавці не руйнуємо «четверту стіну») стає активним слухачем історії, яка починається раптово і невимушено, та поволі занурюється в потік свідомості героя, в його неперервний внутрішній монолог, що звучить вголос.

Що стосується зовнішнього вигляду мого персонажа, а точніше його костюму, то тут я відштовхувався від умовності та універсальності чорного одягу, який ми регулярно використовували під час навчання на репетиціях чи тренінгах. Це зручно, практично і не викликає зайвих відволікаючих асоціацій (наприклад, пора року, вік, рід занять тощо).

Грим не використовувався взагалі. Для нашого камерного формату, в якому об'єктив знаходився майже на відстані витягнутої руки, яскравий грим чи хоча б макіяж виглядав би надлишково. В нас був виключно натуральний вигляд обличчя.

Натомість необхідний візуально-емоційний тон сцени задавало безпосередньо освітлення, яке в нашій виставі, як і в театрі, відіграло надважливу роль. Так як у нас не було фінансової можливості помістити в нашу імпровізовану студію професійне світлове обладнання, тож методом проб і помилок застосовувалися різні підручні засоби (до прикладу, настільні лампи, ліхтарики тощо). Створити композиційно правильне освітлення – дуже кропітке завдання. Оскільки ми задіяні не тільки як актори в цій роботі, але й самостійно займаємося організаційними моментами проєкту, а також вирішенням

технічних проблем, то кожен з нас в тій чи іншій мірі повинен був знати хоча б найпростіші схеми освітлення та міг, наприклад, відрізнити контрове світло від заповнюючого. Завдяки цим знанням звичайний побутовий пейзаж стає справжнім сценічним простором, в якому створюється необхідний настрій, а основний акцент ставиться на виконавцеві – актор залишається виразним та не «губиться» на тьмяному тлі.

Я вважаю, що найбільш близькими до нашого стилю акторського виконання є саме приклади пізньої британської теледрами. На жаль, нам достеменно не відомо, чи транслювалися і чи існували взагалі саме моновистави в репертуарі британського телевізійного театру, якщо не брати до уваги авангардні експерименти С. Бекета, роботи котрого захоплювали і не могли залишити нікого байдужими, проте які зовсім не відповідали нашим завданням і вимогам: по-перше, тому що актори в постановках С. Бекета існували в нетипових ірраціональних запропонованих обставинах; по-друге, через те, що мова персонажів була вкрай обмеженою або відсутньою взагалі. Нас же навпаки цікавлять прояви словесної дії, тому класичних з точки зору театральних моновистав, але при цьому в лоні екранного мистецтва, що, безперечно, дало б нам деяке розуміння тонкощів акторського існування в цьому жанрі на конкретному взірці, знайти не вдалося.

Таким чином, повертаючись до пізнього періоду британської теледрами, варто звернути увагу на постановку драми Г. Ібсена «Привиди» (1987). Особисто для себе ми визначили декілька схожих рис, що об'єднують цю телевиставу із нашим проєктом «Торкатися дозволено». Одразу можна відмітити, що камера ніколи не знімає акторів надто далеко, оператор постійно балансує між середнім і крупним планом, уміло акцентуючи увагу глядача, наприклад, на емоціях конкретного персонажа, його оцінках на певні події, процесі прийняття рішень тощо. До того ж актори ніколи, крім початкової заставки, не дивляться прямо в об'єктив камери, вони не руйнують умовностей «четвертої стіни» так само, як і ми в своїй виставі. Якщо ж розглядати окремо крупні плани в «Привидах», то я не можу не звернути увагу на невимушену та надзвичайно

просту, життєподібну манеру акторського виконання, попри те, що жанр драми нерідко вимагає великих емоційних затрат від артистів [Додаток 10]. Мені як глядачу було абсолютно достатньо усвідомленого глибокого погляду Дж. Денч – відомої британської акторки та режисерки, виконавиці головної ролі Фру Алвінг – в порожнечу. Сцени поставлені таким чином, що я бачу найменші деталі міміки акторів: мені видно, як дрижать очі, і як повільно накатують сльози, і як розпухають вени на лобі в моменти гніву К. Брана, який зіграв роль Освальда [57]. Слід також зазначити, що тут актори першого і другого плану (М. Гембон, Ф. Джонс, Н. Річардсон) – всі вони були або є діючими акторами британських театрів, що ще більше додає цінності даному матеріалу в рамках нашого дослідження.

Як нам здається, телевистава «Привиди» знімалася в одному приміщенні, бо ми постійно спостерігаємо за кількома персонажами, що взаємодіють один з одним в одному статичному просторі. Визначити, чи це підготовлена спеціальна знімальна студія, чи реальне житло, неможливо. Ніщо не вказує на місце зйомки, немає навіть зображення вулиці за вікнами, натомість тільки біле заповнююче світло. Подібним чином влаштовані й наші майданчики: немає часу, немає конкретного місця, а дія вистави від початку й до кінця відбувається на одному фоні.

Корисним для нас став і досвід музичного оформлення телевистави «Привиди». Воно виконувало досить лаконічну й чітку функцію: поглиблювало психологізм сцени та загострювало драматургічний сюжет. В усіх акцентних фрагментах грала одна і та сама драматична інструментальна композиція, яка водночас ставала темою та лейтмотивом внутрішнього неспокою головної героїні. Так само і ми в «Торкатися дозволено» використовуємо музику як інструмент, який дозволяє додатково підкреслити особливості характеру персонажу та застосовується в моментах найбільшого емоційного напруження нарівні з глибокими паузами, цілковитою тишею, яка також стає важливим елементом вистави.

Підсумовуючи процес «народження» акторського образу в рамках онлайн вистави «Торкатися дозволено», не можна не сказати про те, що ми як виконавці не існуємо в суто побутовій площині акторського мистецтва, в так званому «пошепковому реалізмі». Навпаки, ми рухаємося всупереч гнітючій нас буденності, протиставляємо яскравий, в дечому навіть ірраціональний внутрішній світ людини жорстокій війні та смерті, які зараз оточують нас кожен день. Звідси з'являються і широкі театральні жести, і пластичні елементи, бо дія п'єси відбувається не тут і зараз, а десь у спогадах та мріях головних героїв. Сюжет моновистави має ретроспективний характер, він спрямований з минулого в сьогодення. Саме така умовність оповідання відкриває перед нами безліч можливостей для творчих експериментів.

3.2. Важливість формату телевистави в контексті перспектив розвитку театру

Театр завжди був мистецтвом, що існує в тісній взаємодії зі своєю аудиторією. Протягом багатьох століть він вдосконалював свої форми та методи задля створення найбільш вражаючого та унікального досвіду для глядача. Наша інтерактивна вистава-гра «Торкатися дозволено» є прикладом того, як сценічне мистецтво може трансформуватися під впливом несприятливих обставин, та які творчі інструменти можуть бути застосовані акторами і режисерами на шляху до інновування театральної практики. Досліджуючи телетеатр як явище, ми прийшли до висновку, що телевізійна вистава багато в чому подібна до більш звичної для нас форми спектаклю, який відбувається на сцені та в приміщенні театру. До того ж, телевистава, попри переважаючий рух в бік мистецтва кінематографу, не втрачає основної, на нашу думку, ознаки театру – живого виступу. Телетеатр протягом десятиліть досягав цього завдяки технологіям телебачення, пропонуючи глядачам зручний доступний формат телевізійної вистави, але світ не стоїть на місці – і тепер у кожного з нас є Інтернет та можливість переглядати потокові трансляції з

різноманітних пристроїв де завгодно. Власне, перспектива безперебійної передачі інформації відкрилася пересічному користувачеві з активним поширенням швидкісного Інтернету та його здешевленням. Трансляція наживо дозволяє створювати театральні проєкти, що будуть максимально наближені до реальної вистави; відкриває перед режисерами і акторами цілу низку способів реалізації амбітних ідей: відтворення атмосфери, ефект «близькості», монтаж, багатоплановість, безпосередня комунікація з аудиторією тощо. Такий потоковий спектакль завжди буде гратися заново, завдяки чому глядач кожного разу буде отримувати неповторний емоційний досвід. Цей фактор є і основною відмінністю динамічної потокової вистави від статичного кіно або кіно-вистави, які остаточно фіксуються без можливості буд-яких змін після фінального монтажу. Формат потокової вистави дозволяє пережити її як повністю, так і окремими епізодами.

Сучасна глядацька аудиторія вимагає більшого, ніж простого спостереження за акторами на сцені. Вона хоче бути частиною історії, відчувати свою важливу роль в подіях вистави. «Торкатися дозволено» відповідає цим потребам завдяки використанню технологій потокової трансляції (наприклад, онлайн-чатів), які до того ж стають засобом активної взаємодії глядача з виставою. В цьому значенні сценічна постановка перетинається й комбінується з комп'ютерною грою. Навіть у формулюванні назви жанру нашого арт-проєкту фігурує слово «гра»: ми даємо глядачу право обирати з-поміж декількох варіантів вагомих життєвих рішень персонажа, вирішувати долю героя, рухаючись сюжетом. Для гравця історія на екрані стає особистим досвідом, бо перед ним відкривається новий рівень емоційного сприйняття. У той же час глядач відчуває безпосередню відповідальність за власний вибір.

В Україні вже відбувалися перші експерименти в цьому напрямі. Тут варто згадати яскраву інтерактивну виставу Дикого театру «Нові Шрами», що розказує про домашнє насилля [25]. Постановка є вдалим прикладом використання мультимедійних технологій в сучасному театральному мистецтві:

командою театру за підтримки ООН був створений спеціальний сайт, на платформі якого власне й відбувається вистава-гра. Перед нашими очима одразу постає вибір: нам необхідно обрати одну з трьох героїнь, подальша доля якої залежатиме від наших рішень.

Принципова відмінність нашого підходу до створення вистави-гри полягає в трансляції наживо. Вистава «Нові Шрами» була записана заздалегідь і вже не підлягає редагуванню, що суттєво обмежує творчий пошук. «Торкатися дозволено» позбавлена цього конструктивного недоліку.

Ще одним схожим та не менш цікавим українським онлайн-проектом є постановка «Про що казав Заратустра», що була створена на базі «Гогольfest Лабораторії з пошуку цифрових рішень для мистецьких проєктів» та центру сучасного мистецтва «Дах». Режисер В. Троїцький представляє до нашої уваги філософську виставу у форматі «Zoom-конференції» [27].

Ми в своїй роботі над проєктом не використовували функціонал програмного забезпечення для проведення онлайн-конференцій «Zoom». Проте схожим чином задіяли популярний месенджер «Telegram», в якому і відбувалася трансляція «Торкатися дозволено» в спеціальній групі, присвяченій виставі.

Показовою з точки зору синтезу кіно-театрального досвіду є вистава «Метаморфоза» – проєкт україно-нідерландської трупи та режисерки А. Любченко в рамках міжнародного фестивалю фізичного театру «Mime Wave Festival» (2019) [7]. Перформанс відбувається на сцені на очах реального глядача, проте засобами кіно, за допомогою операторської роботи, монтажу, завдяки зміні дальніх, середніх та крупних планів ми маємо можливість повноцінно насолодитися цією виставою навіть не виходячи з дому.

Усі ці проєкти так чи інакше об'єднані вирішенням однієї спільної проблеми – неможливість відвідувати стаціонарні театри за різних зовнішніх несприятливих обставин (епідемії, війни тощо). XXI століття кидає людству багато випробувань – і театру необхідно пристосовуватися до нових умов нашої вже нової реальності. Ще однією, на жаль, не вирішеною і дуже важливою

проблемою є забезпечення культурних потреб маломобільних людей, для яких в більшості українських театрів частково або повністю відсутні необхідні умови.

Спеціалізовані онлайн-театри, окремі онлайн-вистави та якісні екранні адаптації сценічних постановок могли б допомогти виправити цю прикру ситуацію.

Так само, спираючись на досвід телевізійного театру та сучасного онлайн формату вистав, можливо було б розробити спеціальні дистанційні програми навчання для інклюзивних митців, які з тих чи інших причин не можуть відвідувати очні заняття. В перспективі це сприяло б створенню хороших умов для формування більшої кількості нішових онлайн-театрів. Бо наразі зацікавленість інклюзивних людей в появі спеціалізованих театрів, які могли б забезпечити їхні культурні потреби, на жаль, впирається у фізичну неможливість отримання необхідних теоретичних й практичних знань та навичок у фахових закладах освіти.

Що стосується нашого власного досвіду навчання на дистанційній основі, мусимо визнати, що знайти оптимальний варіант між широким сценічним й камерним студійним втіленням образу було складним завданням як для нас, студентів, так і для досвідчених викладачів. Таким чином, в процесі адаптації до нових реалій сучасності, виникали цікаві синтетичні види онлайн іспитів та вистав, де використовувалися вже прийоми кінематографу: монтаж, композиція, зміна ракурсів тощо.

Дійсно, на початку карантину мало хто розумів, як справді створити якісний відео-продукт: чи то запис іспиту, чи заліку, або навіть художнє читання на фестиваль, конкурс тощо. Здебільшого спиралися на мінімальні вимоги, наприклад, щоб в кадрі нічого не заважало, і щоб ми бачили тільки виконавця. Від такого скупого мінімалізму страждала не тільки палітра виражальних засобів відео-формату, а й яскравість самого студента-актора. На фоні одноманітної стіни важко бути справжнім і невимушеним (тим паче, коли перед тобою стоїть штатив зі смартфоном): такий стан для людини є

неприроднім, це сковує жести та емоції. Через це ми постійно спостерігали за результатом тотального нерозуміння ні артистами, ні викладачами природи камерного існування. Ми знімали гіперболізований сценічний образ, не вносячи жодних змін у спосіб виконання. А біла стіна на фоні та загальна скутість простору додатково підкреслювали недоречність багатьох рішень, які на великій театральній сцені виглядали би значно правдивіше. Проте із часом арсенал інструментів стрімко поповнився свіжими ідеями. Зокрема, завдяки безпосередньому заохоченню учнів до роботи над відеоматеріалом. Ми як студенти все більше ставали вільними у вираженні власних думок, і нас більше не обмежували лише однотонним тлом. Процес набував дійсно захоплюючого характеру, адже ми самостійно займалися зйомкою від початку й до самого кінця. Звісно, із зауваженнями та правками викладачів. З'явилися насага та сміливість до творчих експериментів.

До прикладу, я можу проаналізувати власну студентську фестивальну роботу, яка, на мою думку, є оптимальним варіантом сценічно-камерного існування актора. Суть в тому, що тоді, ще у 2021 році, переважали саме онлайн заходи, то ж необхідно було записати відео мого монологу. Це був уривок зі «Скупого рицаря» О. Пушкіна в перекладі М. Рильського [36]. Все було знято таким чином, щоб виникало відчуття темряви, холоду та самотності Барона в його льоху зі скарбами. Попри те, що об'єктив знаходився достатньо близько, на мені був яскравий театральний грим, який створював сивину на волоссі та тьмяність шкіри обличчя. Окрім цього, слід зазначити, що зйомка проходила на сцені в нашій навчальній аудиторії. Джерело світла, яке ми бачимо в кадрі – одна свічка-реквізит, що підкреслювала риси обличчя в затіненій його частині [Додаток 11]. Додатково був розташований світильник зліва та навпроти нього – відбивач із фольги. Таким чином, виникав ефект заповнюючого світла – і мій персонаж був чітко відокремлений від чорноти заднього фону.

Тобто, знаючи базові композиційні правила постановки кадру, ми можемо створити не тільки образ, а й середовище та атмосферу, які б доповнювали його, робили глибшим та цікавішим. До того ж і для самого актора буде значно

приємніше існувати серед продуманої матеріальної культури, пов'язаної з епохою, персонажем і подіями. Це розвиватиме уяву так само якісно, як і продумування «натюрморту» акторського етюдів. Так чому ж тоді актор на сцені існує в запропонованих обставинах, в певному спланованому просторі, а перед камерою він раптом губиться на тлі нецікавої стіни? Саме це питання ми вбачаємо важливим для наступних міркувань в площині проблематики збереження продуктивності й фаховості сучасного актора поза театральною сценою та пропонуємо звернути увагу на вичерпний досвід телевізійного театру. Враховуючи сьогоденні екстремальні умови та несприятливі фактори, що гальмують розвиток театрального мистецтва, дослідження досвіду акторської майстерності в контексті британського телетеатру може допомогти у створенні дієвих стратегій шляхом синтезу класичного театру з різноманітними онлайн-форматами.

ВИСНОВКИ

Дослідження історії та еволюції телевізійної драми в контексті британського телерадіомовлення дозволило отримати глибше розуміння унікальних особливостей британського телетеатру. Аналіз трансформації акторського методу, починаючи із найпершої задокументованої телевистави в умовах студії «Людина з квіткою в роті» в 30-х роках XX століття і закінчуючи сьогоденням, з його майже необмеженими можливостями швидкісного Інтернету, показав, що вміння актора адаптуватися до специфіки екранного камерного простору є надважливою умовою створення якісного театрального-телевізійного продукту, що зумовлює актуальність цього досвіду для покращення й систематизації методу акторського існування в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено».

Дослідження прийомів телебачення, які можуть бути використані в інтерактивній виставі-грі, надало підставу для розробки концепції нашого проєкту. «Торкатися дозволено» створюється у форматі прямої трансляції, подібної до канонічної телевистави. Даний підхід дозволяє проводити зйомку кожного окремого епізоду або цілого твору від початку до кінця заново, відкриваючи й додаючи таким чином до кожного наступного показу нові деталі в постановці, сценографії, взаємодії тощо.

Структура вистави та елементи взаємодії з глядачем були продумані з урахуванням специфіки «інтимного» існування актора в умовах студії в безпосередній близькості до об'єктива камери. Авторський текст ролі для вистави-гри «Торкатися дозволено» розроблено з використанням спеціальної драматургічної схеми, що мала на меті зібрати й систематизувати послідовність епізодів, подій та сюжетних моментів з інтерактивною взаємодією. Таким чином, спираючись на чітку схематичну структуру, нам вдалося створити виставу-гру, де від кожного рішення глядача залежатиме фінал історії.

Висновки нашого дослідження підтверджують, що досвід телетеатру є ефективним та важливим для акторів драматичного театру. Звернення до теми

використання та адаптації особливостей гри актора британського телевізійного театру у інтерактивній онлайн-виставі «Торкатися дозволено», робить матеріали нашого дослідження джерелом натхнення для подальших наукових пошуків в цьому напрямі, а також можуть стати поштовхом для модернізації концепту вистав-ігор загалом, які, на нашу думку, мають великий потенціал стати повноцінною частиною репертуару сучасного українського театру. Цей напрямок досліджень відкриває двері для створення ще більш захоплюючих та вражаючих постановок, які вирізнятимуться оригінальністю та високим рівнем виконавської майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба І. Звукорежисура кіно і телебачення. З особистого досвіду. *Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв*. Київ : видав. центр КНУКиМ, 2016. Т. 1. С. 5–15.
2. Барба І. Деякі аспекти роботи звукорежисера в документальному кіно. *Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв : колективна монографія* [науковий редактор : О. В. Безручко]. Київ : Видав. центр КНУКиМ, 2016. Т. 2. С. 5–15.
3. Бориченко К., Гудзь А., Панфілов О. Методологія та організація наукових досліджень : навчально-методичний посібник. Одеса : Фенікс, 2022. 48 с.
4. Бортнік Ж. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. *Питання літературознавства*. 2015. № 91. С. 123–136.
5. Важнюва Л. Сценічна мова. Дикція та орфоепія : навчальний посібник. Харків : Колегіум, 2010. 203 с.
6. Вержбицький Б., Лебедев О., Прядко О. Композитинг у цифровому кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 18. С. 108–114.
7. Вистава «Метаморфоза». OpenTheatre – театр онлайн. *youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/live/IDUX8VRcJBQ?si=G1vIL7_Gm-CRzFG8 (дата звернення: 23.11.2023).
8. Голіченко Ю. Історії навколо нас: класична драматургія: посібник з кінодраматургії. Київ : Центр учбової літератури, 2017. 92 с.
9. Горевалов С., Десятник Г. Вступ до спеціальності «Кіно-, телемистецтво»: навчальний посібник. Київ : КНУ, 2014. 132 с.
10. Десятник Г. Основи режисури телебачення і телевізійного кіно: навчальний посібник. Київ : Вид-во КиМУ, 2011. 298 с.

- 11.Десятник Г. Кінотелережисура. Основні терміни і поняття: термінол. словник. Київ : Вид-во КиМУ, 2011. 298 с.
- 12.Десятник Г., Лимар Л. Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.]. Київ : Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка. 2020. 108 с.
- 13.Дикий театр створив проєкт «Нові шрами» про насильство під час карантину. *ukrinform.ua*. URL: <http://surl.li/hkfrg> (дата звернення: 15.04.2023).
- 14.Зацерковний В., Тішаєв І., Демидов В. Методологія наукових досліджень: навчальний посібник. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 236 с.
- 15.Зинов'єва К. Лінда Сегер: неможливо писати сценарій, не знаючи основ. *kino-teatr.ua*. URL: <http://surl.li/hkcse> (дата звернення: 30.03.2023).
- 16.Зубавіна І. Нові екранні технології: Специфіка комунікативної дії. Візуалізація світу як стратегія «нуль-дистанції». *Сучасне мистецтво*. 2004. № 1. С. 243–246.
- 17.Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.
- 18.Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 345 с.
- 19.Ковш О., Дзюба М. Символізм кольору в кіно. *Film And TV Cinematography*. №5(2). 2022. Рр. 207-215.
- 20.Лазебний В., Бакіко В., Омелянець О. Організація телевізійного виробництва. Конспект лекцій : навчальний посібник. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського. 2018. 162 с.
- 21.Литвиненко А. Становлення телевізійного мовлення в Україні в контексті розвитку телевізійного мовлення в Європі. *Humanities and social sciences*. 2016. № 4(16). С. 50–54.
- 22.Мащенко І. Хроніка українського радіо і телебачення в контексті світового аудіовізуального процесу. Київ : Україна, 2005. 384 с.

- 23.Моженко М. Еволюція технологій кольорокорекції в кіно та на ТБ. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. № 37. с. 46-53
- 24.«Озирнись у гніві» (Осборн): опис і аналіз п'єси. *moyaosvita.com.ua*. URL: <https://moyaosvita.com.ua/literatura/ozirnis-u-gnivi-osborn-opis-i-analiz-pyesi/> (дата звернення: 23.11.2023).
- 25.ООН в Україні та Дикий театр презентують «Нові Шрами» – інтерактивний проєкт проти насильства щодо жінок та дівчат. *scars.org.ua*. URL: <https://scars.org.ua/> (дата звернення: 15.04.2023).
- 26.Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
- 27.Про що казав Заратустра [zoom-вистава]. *youtube.com*. URL: https://www.youtube.com/live/HwCDKW5m-xs?si=oOPcW_gLmIMm4eb3 (дата звернення: 23.11.2023).
- 28.Прядко О., Гармаш Ю. Акцентоване світлотіньове освітлення в технології екранного живопису. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. № 35. С. 40–49.
- 29.Прядко О. Кінознімальна апаратура та оптика : навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2017. 309 с.
- 30.Прядко О. Світлотехніка. Київ : КНУКіМ, 2017. 343 с.
- 31.Пуцята І. Візуально-виражальні засоби телевізійного образу. *Проблеми журналістики: вчора, сьогодні, завтра* : збірник матеріалів І Міжнародної наукової онлайн-конференції студентів та молодих дослідників, м. Львів, 4 квіт. 2019 р. Львів, 2019. С. 152–159.
- 32.Соколан О. Зображення як інструмент маніпулятивного впливу телебачення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2016. № 18. С. 104–107.
- 33.Сметанюк Д. Спецефекти в українському кінематографі : магістерська робота. Харків, 2020. 71 с.

34. Рутковський А. Український словник-довідник екранних медіа. Київ, 2007. 302 с.
35. Сегер Л. Як зробити хороший сценарій великим. Київ: Глобус, 2011. 212 с.
36. «Скупий рицар» О. Пушкіна, переклад М. Рильського. Монолог Барона. *youtube.com*. URL: https://youtu.be/0A7ULVdb14Y?si=UZEUvxg-GwJ_NXDR (дата звернення: 23.11.2023).
37. Сумарков А. Неподільне: кіно і театр. *moviegram.com.ua*. URL: <https://moviegram.com.ua/cinema-and-theatre/> (дата звернення: 23.05.2023).
38. Хренов Д. Роль звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. № 39. С. 85–93.
39. Ужинський М. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. 2019. № 3(1). С. 81–84.
40. Чубасов В. Вступ до спеціальності «Кіно-, телемистецтво» : навчальний посібник. Київ : КиМУ, 2005. 483 с.
41. Широкова Н. Театральна вистава на телеекрані: еволюція розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2012. № 12. С. 173–179.
42. Шклярєвський Г., Терещенко Ю. Режисура. Морфологія і синтаксис екранних мистецтв. Київ : Альма-Прес, 2004. 320 с.
43. Шклярєвський Г. Вікно у реальність. Режисура аудіовізуальних мистецтв. Київ : видавець Карпенко В., 2014. 456 с.
44. Ширман Р. Телевізійна режисура. Майстер-клас. Київ : ЗАТ – Телерадіокур'єр, 2004. 448 с.
45. Юрченко С., Юрченко О. Основи наукових досліджень: навчальний посібник. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2017. 204 с.
46. An introduction to Look Back in Anger. *bl.uk*. URL: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-look-back-in-anger> (дата звернення: 05.11.2023).

- 47.A Short History of the Television Play. *teletronic.co.uk*. URL: <https://teletronic.co.uk/television-history/a-short-history-of-the-television-play> (дата звернення: 15.11.2023).
- 48.Bignell J., Lacey S. British Television Drama. Past, Present and Future. London : Palgrave Macmillan. 2014. 255 с.
- 49.Bignell J. Performing television history. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. № 13(3). 2018. С. 262-279.
- 50.Bignell J. Performing the Identity of the Medium: Adaptation and Television Historiography. *Adaptation*. № 12(2). 2019. С. 149–164.
- 51.Blue Remembered Hills (1979). *screenonline.org.uk*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1052378/index.html> (дата звернення: 10.11.2023).
- 52.Britten B. From Stage to Screen. London : Bloomsbury Methuen Drama. 2014. 246 с.
- 53.Cantrell T., Hogg C. Exploring Television Acting. London : Bloomsbury Methuen Drama. 2018. 208 с.
- 54.Cooke L. British Television Drama: A History. London : British Film Institute. 2003. 296 с.
- 55.Eh Joe (1966). *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/SdWxml9BwgA?si=HM-B-4LSUU6nss2E> (дата звернення: 15.11.2023).
- 56.Ghost trio – Samuel Beckett – 1977. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/Nwsp5ISOOVk?si=rmcIsCrmp9NIsGCI> (дата звернення: 16.11.2023).
- 57.Ghosts – Judi Dench – Kenneth Branagh – Michael Gambon – Ibsen – 1987 – TV – 4K. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/wD-0oVTEuRk?si=TIYipA4RcRrOh47M> (дата звернення: 15.11.2023).
- 58.Hewett R. A time traveller's guide to television acting. *theconversation.com*. URL: <https://theconversation.com/a-time-travellers-guide-to-television-acting-84312> (дата звернення: 21.03.2023).

- 59.Homan D., Homan S. The Interactive Theater of Video Games: The Gamer as Playwright, Director, and Actor. *Comparative Drama*. №48(1). 2014. С. 169–186.
- 60.How the FIRST EVER TV play was made in 1930. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/oaYe1eLFCxw?si=QGGXqQSJlu4VRJF> (дата звернення: 13.08.2023).
- 61.Jacobs J. The Intimate Screen: Early British Television Drama. *Journal of British Cinema and Television*. № 1(1). 2004. С. 168-170.
- 62.John W. 100 television stage plays:1930-1939. *screenplaystv.wordpress.com* URL: <https://screenplaystv.wordpress.com/2011/08/22/100-television-stage-plays-1-1930-1939/> (дата звернення: 15.04.2023).
- 63.John W. 100 television stage plays:1946-1954. *screenplaystv.wordpress.com* URL: <https://screenplaystv.wordpress.com/2011/08/24/100-television-stage-plays-2-1946-55/> (дата звернення: 18.04.2023).
- 64.Online Shows. *nationaltheatre.org.uk*. URL: <https://www.nationaltheatre.org.uk/event/type/online/> (дата звернення: 15.11.2023).
- 65.Play for Today - Blue Remembered Hills (1979) by Dennis Potter & Brian Gibson FULL FILM. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/O57nLkE9yeE?si=YAsPB7sldPRlr-SL> (дата звернення: 10.11.2023).
- 66.Pre-war Television 1937. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/7nRZ85OWr-8> (дата звернення: 23.03.2023).
- 67.Rawlins T. Screen Acting and Performance Choices. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network*. № 3(2). 2010. С. 2-27.
- 68.Romeo and Juliet: Trailer. *ntathome.com*. URL: <https://www.ntathome.com/romeo-juliet/videos/romeo-and-juliet-trailer> (дата звернення: 15.11.2023).

69. Samuel Beckett: Quad I+II (play for TV). *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/4ZDRfnICq9M?si=Amx1DK3wKO2JPmoV> (дата звернення: 15.11.2023).
70. Stephen L., Knox S. Acting on Television. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*. № 13(3). 2018. С. 257–261.
71. The Play's the Thing: The Man with the Flower in his Mouth. *bairdtelevision.com*. URL: <https://www.bairdtelevision.com/the-man-with-the-flower-in-his-mouth-1930.html> (дата звернення: 20.10.2023).
72. The First Television Era. *teletronic.co.uk*. URL: https://teletronic.co.uk/television-history/history-of-the-bbc-part-one#google_vignette (дата звернення: 17.04.2023).
73. The First Picture. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/xQv5KMkmlrM> (дата звернення: 23.04.2023).
74. The Man with the Flower in his Mouth – 1930. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/VTa4L-7xU3Q> (дата звернення: 23.03.2023).
75. The Quatermass Experiment (1953) – First two of the six episode series only. *youtube.com*. URL: <https://youtu.be/EGb92Tp8gFg?si=Q9w-R1XBeWJBherS> (дата звернення: 23.10.2023).
76. Up the Junction (1965). *screenonline.org.uk*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/440997/> (дата звернення: 15.11.2023).
77. Vahimagi T. British television : An illustrated guide. New York : Oxford University Press. 1994. 364 p.
78. Wednesday Play, The (1964-70). *screenonline.org.uk*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454700/> (дата звернення: 23.10.2023).

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Сцена з телевистави «Людина з квіткою в роті» Л. Піранделло (1930, реж. В. Гілгуд). Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=VTa4L-7xU3Q>

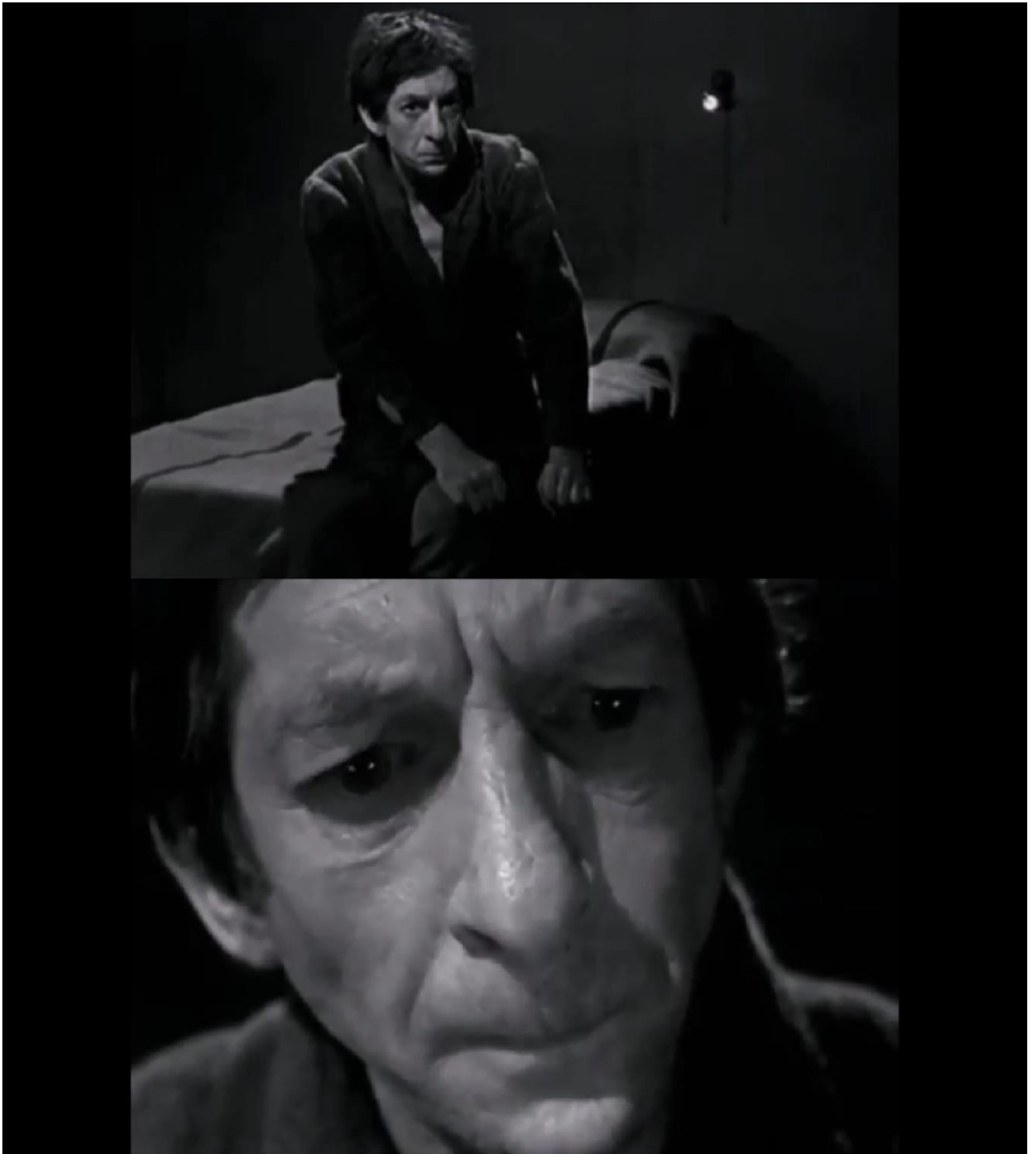
Додаток 2.



Сцена з телевистави «Експеримент Кватермас» (1953, реж. Р. Карт'єр). Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=EGb92Tp8gFg>

Додаток 3.

Сцена з телевистави «Бранд» Г. Ібсена (1959, реж. М. Еліот). Фото з сайту:
<https://www.youtube.com/watch?v=QLmVD9jJklQ>

Додаток 4.

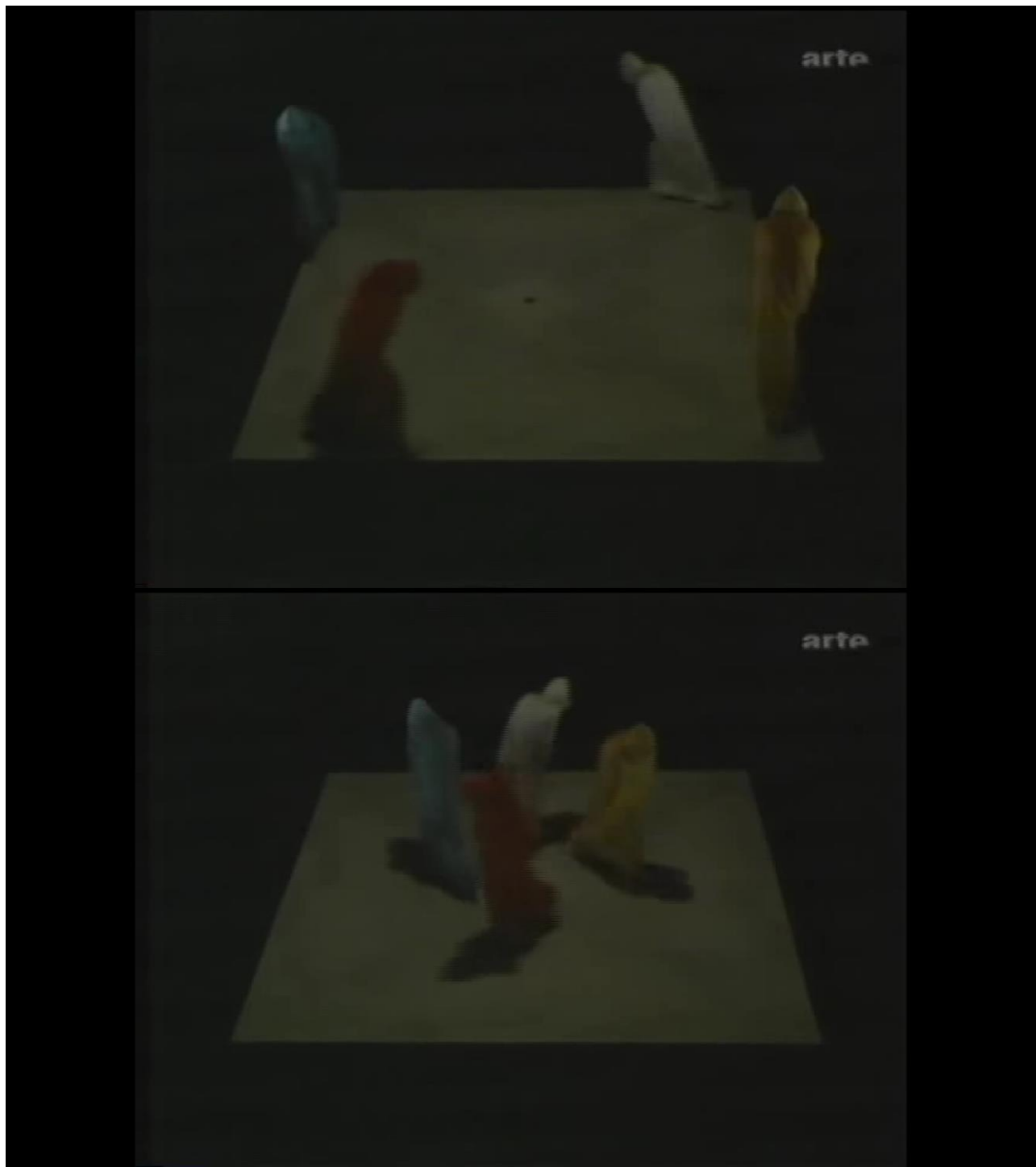
Сцена з телевистави «Привіт, Джо» (1966, реж. С. Беккет). Фото з сайту:
<https://www.youtube.com/watch?v=SdWxml9BwgA>

Додаток 5.



Сцена з телевистави «Привид Тріо» (1977, реж. С. Беккет). Фото з сайту:
<https://www.youtube.com/watch?v=Nwsp5ISOOVk>

Додаток 6.



Сцена з телевистави «Квадрат» (1982, реж. С. Беккет). Фото з сайту:
<https://www.youtube.com/watch?v=4ZDRfnICq9M>

Додаток 7.



Сцена з телевистави «Блакитні пагорби» (1979, реж. Б. Гібсон). Фото з сайту:
<https://youtu.be/O57nLkE9yeE?si=YAsPB7sldPRlr-SL>

Додаток 8.

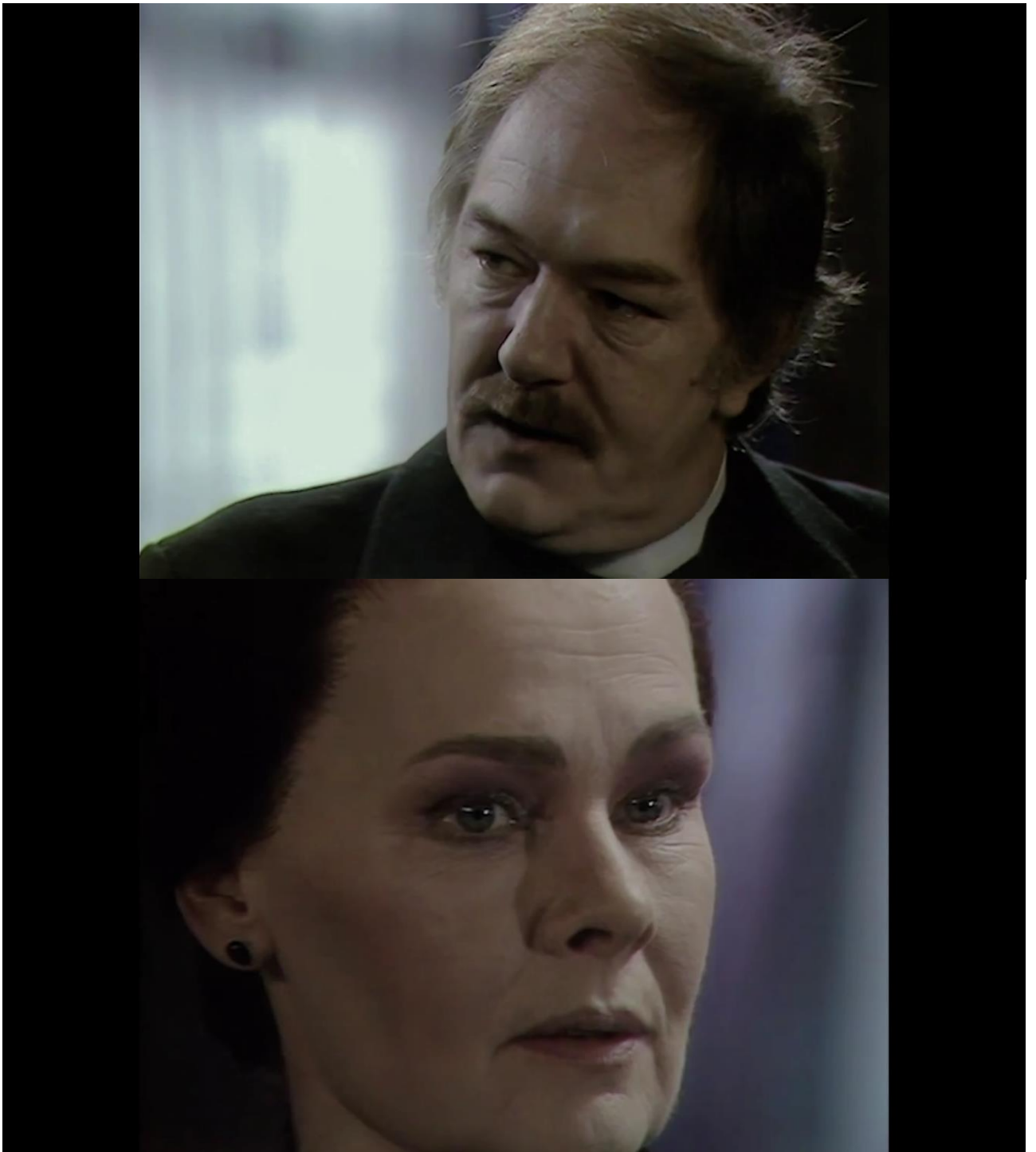


Сцена з онлайн-вистави «Ромео і Джульєтта» Королівського національного театру Англії (2022). Фото з сайту: <https://www.ntathome.com/romeo-juliet/videos/romeo-and-juliet-trailer>

Додаток 9.



Сцена з конкурсного відео. Монолог Барона з твору «Скупий рицар» О. Пушкіна (2021, виконав Я. Семьонов). Фото з сайту: https://youtu.be/0A7ULVdb14Y?si=UZEUvxg-GwJ_NXDR

Додаток 10.

Сцена з телевистави «Привиди» Г. Ібсена (1987, реж. Е. Мошинський). Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=wD-0oVTEuRk>

Додаток 11.

Сцена з інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено» (2023). Фото з сайту:
<https://www.youtube.com/watch?v=AaDchSdEQ3U>



Додаток 13.



623

Приходько Ю.Г., Дивак В.В. АВТОМАТИЗАЦІЯ ОБЛІКУ ТОРГОВИХ ОПЕРАЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ОБЛІКОВОЇ СИСТЕМИ «ПАРУС. ТОРГІВЛЯ ТА СКЛАД»	437
Прогоща А.В. ОСНОВИ ТА ВАЖЛИВІСТЬ ТАЙМ-МЕНЕДЖМЕНТУ	439
Прокудя М.В. НЕЛІНІЙНА ДРАМАТУРГІЯ: ОСОБЛИВОСТІ І МОЖЛИВОСТІ	441
Прокуріна Н.М., Добровольський Е.В. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ ПИТАННЯ АУДИТУ ДЕБИТОРСЬКОЇ ЗАБОРГОВАНOSTI	443
Пушир С.Т. АКТУАЛІЗАЦІЯ МЕТОДИКИ РОЗРАХУНКУ РІВНЯ МАКРОЕКОНОМІЧНОЇ БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ ДО СУЧАСНИХ УМОВ	445
Пшук-Ковальська О.О., Бруцк Р.І. АКТУАЛЬНІСТЬ БІЗНЕС-АНАЛІТИКИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ БІЗНЕС-ПРОЦЕСІВ	448
Рогач С.М., Шкоронида Н.М. ЕКОЛОГО-ЕКОНОМІЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ЗЕМЕЛЬНИХ РЕСУРСІВ В УКРАЇНІ	450
Роздобудько М.М. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ МАРКЕТИНГУ «ЗЕЛЕНИХ» ІНВЕСТИЦІЙ	453
Романчук В.І. ПРАВОВОЇСКІТНІСТЬ МІЖНАРОДНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЯК УЧАСНИКІВ ПРАВОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ	455
Романюк О.В. ІНФОРМАЦІЙНО-ТЕХНІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОЦЕСІВ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВА І ШЛЯХІ ЇХ УДОСКОНАЛЕННЯ	458
Сазовський Р.І. МОЖЛИВОСТІ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ ПРИ СТВОРЕННІ СУЧАСНОГО АРТ-ПРОЄКТУ	460
Самойлов О. ФЕНОМЕН ДИКТАТОРСЬКИХ РЕЖИМІВ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗОВАНОГО СВІТУ	462
Савін О.Ю., Маковейчук Т.І., Михальська Л.М., Третяков В.О. ВПЛИВ pH КОМПОЗИЦІЙ ФУНГІЦІДІВ ІЗ ЕЛЕМЕНТАМИ ЖИВЛЕННЯ НА ПРОДУКТИВНІСТЬ ПШЕНИЦІ ОЗИМОЇ	465
Сасов О.О., Шматко З.Д. ВПЛИВ ШКІДЛИВИХ ЧИННИКІВ НА НАВКОЛИШНЄ СЕРЕДОВИЩЕ ПРОДУКТІВ ЗНОШУВАННЯ АВТОТРАНСПОРТНИХ ЗАСОБІВ	468
Сафонов Д.М. ДО ПИТАНЬ КОГНІТИВНИХ ПОРУШЕНЬ У ПАЦІЄНТІВ З РЕЗИДУАЛЬНОЮ ШИЗОФРЕНІЄЮ У ПОСІДАННІ З ПШЕМІЧНИМ ПСИУЛЬТОМ І БЕЗ	470
Сквітєв А.В., Попомарьов В.О., Воронков С.О. ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПІДГОТОВЦІ СПОРТСМЕНІВ В ОДНОБОРСТВАХ	471
Семьонов Я.С. РОЛЬ ПОТОКОВОГО МУЛЬТИМЕДІА В СУЧАСНОМУ АРТ-ПРОЄКТІ (НА МАТЕРІАЛІ Вистави-Гри «ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»)	473
Серда Г.Ю. ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ВИВЧЕННІ ІНОЗЕМНИХ МОВ	475
Сидоренко О.Б., Ханецька Т.І. ВПЛИВ АДАПТАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ НА ПСИХОЛОГІЧНЕ БЛАГОПЛУЧЧЯ ОСОБИСТОСТІ	477
Симонік А.В., Царенко К.В., Коза А.М. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ ТРЕНУВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В АТЛЕТИЧНІЙ ГІМНАСТИЦІ	480
Симонян Е.Н. РІВЕНЬ ВИРОБНИЦТВА ТА СПОЖИВАННЯ ЯСЦЬ У КІРОВОГРАДСЬКІЙ ОБЛАСТІ	482
Синченко В.В. ПІДВИЩЕННЯ СПОРТИВНИХ РЕЗУЛЬТАТІВ СПОРТСМЕНІВ НА ЕТАПІ ПОЧАТКОВОЇ (БАЗОВОЇ) ПІДГОТОВКИ ЧЕРЕЗ ЗАЛУЧЕННЯ БАТЬКІВ ДО КОНТРОЛЮ ТРЕНУВАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ	485
Сісачук М.Ю. ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ТРЕНУВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СКЕЛЕТАЗІВ В УМОВАХ ОБМЕЖЕНОГО ПРОСТОРУ	489

Додаток 14

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

7AD-2024/12 от 2024

Театральний факультет,
Навчальна лабораторія історії театру,
вул. Чернишевська № 79,
тел.: 700-36-40

ДОВІДКА
про результати комп'ютерної перевірки
на наявність плагіату кваліфікаційної дипломної роботи

Автор роботи	Ярослав СЕМЬОНОВ
Назва роботи	ВПЛИВ ШКОЛИ БРИТАНСЬКОГО ТЕЛЕТЕАТРУ НА СПОСІБ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В ІНТЕРАКТИВНІЙ ВИСТАВІ- ГРІ «ТОРКАТИСЯ ДОЗВОЛЕНО»
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Спеціалізація	Акторське мистецтво драматичного театру і кіно
Курс, освітній ступень	II курс, магістр
Факультет	Театральний факультет
Кафедра	Майстерності актора та режисури драматичного театру
Науковий керівник	Професор, доктор філологічних наук О. М. Каленіченко
Дата додачі до бази даних	23.12.2023
Рік написання роботи	2022-2023 рр.
Результати перевірки	
Роботу перевірено в програмі	Unicheck
Показник унікальності тексту	6,8 %

Старший лаборант навчальної
лабораторії історії театру



(підпис)

Грево Євгенія

(власне ім'я, прізвище)



Ім'я користувача:
Чернявська Маріанна

Дата перевірки:
23.12.2023 23:26:13 EET

Дата звіту:
23.12.2023 23:48:02 EET

ID перевірки:
1016032927

Тип перевірки:
Doc vs Internet + Library

ID користувача:
100006292

Назва документа: Семьонов магістерська

Кількість сторінок: 50 Кількість слів: 12208 Кількість символів: 90238 Розмір файлу: 112.00 KB ID файлу: 1015723786

6.84% Схожість

Найбільша схожість: 0.75% з Інтернет-джерелом (http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/bakalavrat/021_AMV-2-ku...)

6.58% Джерела з Інтернету

840

Сторінка 52

1.63% Джерела з Бібліотеки

79

Сторінка 56

0% Цитат

Вилучення цитат вимкнене

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

4