

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

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ВІДЕОРЯДУ НА СЦЕНАХ
УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ 2010 – 2020-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ
ІНТЕРАКТИВНОЇ ВИСТАВИ-ГРИ «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

Олексій ГРІДАСОВ

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,
професор кафедри театрознавства

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент:

Кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри сценічного мистецтва і хореографії

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

Надія КУКУРУЗА

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри

доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«_10_» січня 2024р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	5
1.1. Стан наукової розробки проблеми.....	5
1.2. Методологія дослідження.....	9
РОЗДІЛ 2. ЗАСТОСУВАННЯ ВІДЕОРЕДУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАХ НА ПОЧАТКУ XX ТА XXI СТОЛІТЬ.....	12
2.1. Перші спроби використання відеореда у виставах західноєвропейських та українських театрів 1900 – 1920-х років	12
2.2. Можливості використання відеореда у виставах українських театрів 2010 – 2020-х років	18
РОЗДІЛ 3. ВІДЕОРЕД ЯК ОДНА ІЗ СКЛАДОВИХ СТВОРЕННЯ МОНОВИСТАВИ.....	33
3.1. Осмислення досвіду українських мововистав у використанні відеореда.....	33
3.2. Втілення задуму щодо застосування відеореда у лінії Михайла в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено»	37
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45
ДОДАТКИ.....	51

ВСТУП

Сучасні вимоги до актора, який працює в театрі, складні, бо майстер сцени повинен не тільки досконало володіти своїм тілом, мати чітку дикцію, гарний голос і тембр, яскраву уяву, темперамент і спостережливість, але й бути індивідуальністю універсального характеру, тобто вміти, коли з'являється задум, не тільки майстерно зіграти в моновиставі, максимально перевтілившись в образ, що, насправді, дуже складно, але й поставити і продумати навіть її сценографію.

Якщо робота над костюмом чи гримом у моновиставі – це звичайні речі для актора, то, наприклад, використання відеоряду – ні. У той же час застосування відеопроєкції могло б полегшити існування актора на сцені, бо якісь важливі образи-символи можна було б розкрити через світлини чи відеоряд, які б проектувалися, наприклад, на екран чи задник сцени. Але театрознавці зізнаються, що «наразі триває етап збирання та систематизації емпіричного матеріалу через різноманітні джерела», бо «проблема експансії мультимедійних засобів на театральній сцені є відносно новою для вітчизняної мистецтвознавчої науки» [23, с. 105].

Таким чином, як бачимо, з одного боку, перед акторами виникають нові вимоги по створенню оригінальних за формою та змістом вистав, у яких активно б використовувалися можливості відеопроєкцій, разом з тим вітчизняні мистецтвознавці ще не написали комплексних наукових досліджень, в яких би на новому рівні була достатньо повно проаналізована ця проблема. Цим і визначається актуальність нашої роботи.

Об'єкт дослідження – інтерактивна вистава-гра «Торкатися дозволено» в контексті досвіду використання відеоряду на сценах українських театрів 2010 – 2020-х років.

Предмет дослідження – застосування відеопроєкцій в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено».

Мета дослідження – проаналізувати можливості звернення до відеоряду в сучасному українському театрі та безпосередньо реалізувати їх на практиці в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено».

Відповідно до мети ми визначили такі завдання:

- проаналізувати наукову літературу за темою дослідження;
- зробити історичний огляд використання відеоряду в світовому театрі на початку XX століття;
- розглянути можливості використання відеопроєкцій у сучасних виставах українських театрів;
- створити авторський текст для вистави-гри «Торкатися дозволено»;
- осмислити можливості втілення відеоряду в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено» (під час роботи над роллю Михайла у цій виставі).

У магістерській роботі використані такі **методи дослідження**, як методи опису, спостереження, порівняння, класифікації, аналізу, синтезу, індукції, дедукції та узагальнення.

Наукова новизна дослідження. Уперше зроблено комплексне дослідження можливостей використання відеоряду на сценах українських театрів 2010 – 2020-х років.

Практичне значення. Матеріали роботи можуть використовуватися як при читанні лекцій, так і у практичній роботі магістрантів акторів та режисерів.

Апробація роботи. Основні положення й результати дослідження були представлені на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20 – 21 травня 2023 року) та на XV Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Modern Movement of Science» (Дніпро, 19 – 20 жовтня 2023 року), а також в одноосібних тезах «Мультимедійні технології в театрі: становлення і розвиток у першій чверті XX століття». (Додаток 5).

Робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 58 найменувань, шести додатків. **Загальний обсяг роботи** – 50 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки проблеми

До осмислення питання використання мультимедійних технологій загалом і відеоряду зокрема в театрі звертаються як театрознавці, так і режисери, сценографи та актори.

Нагадаємо, що «мультимедіа означає використання більш ніж одного засобу комунікації, щоб показати та реалізувати різноманітні художні вирази. ...Можна використовувати цифрові технології, такі як цифрове відео, створене на комп'ютері, звукові стрічки, анімацію та кінетичне інтерактивне обладнання, яке актори носять на сцені. Цифрові технології мультимедіа можна розділити на можливості взаємодії з виконавцями та елементами на сцені на лінійні та інтерактивні мультимедіа» [54].

Цікаві думки з приводу застосування мультимедійних технологій або відеоряду у виставах в останній час висловлювали американські, західноєвропейські та українські театральні практики.

Так, хореограф-постановник Берлінського мультимедійного театру Post theatre, автор проекту «I-Reflections Lab» М. Пяткова вважає, що «робота з мультимедіа на сцені набирає все більшої популярності в світі. Адже сучасне суспільство, як і сучасний театр, уже навряд чи можна уявити без їхньої участі. <...> Мультимедійні технології – стандартний і досить потужний інструмент при створенні театральних або танцювальних вистав і перформансів, виставок та інсталяцій. При цьому вирішальними для якості вистави стають не технічні хитрощі, а вміння грамотно застосувати технології в контексті сучасного спектаклю, не стомлюючи при цьому глядача і акторів численними ефектами» [33].

Фахівці уточнюють, що «нові технології дозволяють театральним постановкам включати у свої вистави відео та інші мультимедіа. Будь то відеозадники, які доповнюють декорації зображеннями туману, хмар чи дощу,

чи відеоролики, що допомагають персональному уявленню шляхом показу відповідних кліпів, відеотехнології додають додатковий вимір та дають дизайнерам декорацій більше можливостей для експериментів під час створення постановок» [53].

Д. Богаченко відмітив необхідність переходу театру «на більш сучасні форми», з використанням «більше відео у ... виставах та постановках». У той же час завідувач художньо-постановочною частиною Одеського національного академічного театру опери та балету звернув увагу на те, що «люди старої формації не завжди розуміють, не хочуть бачити та не готові прийняти нові технології» у класичних творах, бо іноді це «виглядає еклектично», але у той же час це можна розглядати і як «новий підхід у класику» [1].

Про цю проблему говорить у своїй статті і К. Гутьєррес: «Більшість глядачів вимагає, щоб будь-яке відео, яке використовується у виставі, не відволікало від гри акторів на сцені (або навпаки)», але «якщо режисер вміє творчо використовувати відео, він може створювати візуально приголомшливі та емоційно потужні фільми» [52].

Д.З. Сальц ставить в своєму дослідженні на тему «Modes of Media in Digital Performance», як нам здається, цікаве питання, на яке ще театрознавство не дало відповіді: «Сьогодні цифрові медіа широко доступні для діячів театру і стали звичайним явищем, що призвело до більш високих і послідовних стандартів технічної майстерності. У той же час його поширення ризикує притупити його експериментальний і революційний характер, перетворивши його на ще один інструмент для створення вистав, що відповідали раніше існуючим театральним традиціям і очікуванням аудиторії» [57].

Про можливості використання мультимедійних технологій загалом та відеоряду зокрема свою думку висловив і Д. Гуменний, який «озвучив свій прогноз про театр далекого майбутнього»: «театр настільки перевантажиться технологіями, що колись ми повернемося до театру, де буде лише жива людина» [35].

До питання використання мультимедійних технологій звертаються і мистецтвознавці.

У своїх роботах дослідники, виявляючи й аналізуючи «режисерські інновації використання технічних засобів і технологій у сценічних постановках як нових, так і традиційних форм», приходять до висновку, що «феномен мультимедіа став одним з основних творчо-технологічних методів створення сучасного театралізованого видовища. Використання анімації та проєкції, сценічних ефектів як в реальному часі, так і в записі, комп'ютерних технологій ... свідчить про глибокий синтез нових технологій і мистецтва. Результатом пошуків митців є створення нових естрадних жанрів, нових типів театру, абсолютно унікальних за своїм характером і типологічно різноманітних». При цьому «більшість художньо-постановочних нововведень пов'язані з технічним прогресом», а «режисери сучасності використовують технології абсолютно різнобічно. Мета творчих пошуків форми – сучасною, актуальною мовою втілювати надзавдання» [48, с. 52, 65-66].

О. Островерх, аналізуючи постдраматичну тенденцію в сучасному українському театрі, приходить до висновку, що без мультимедійних технологій театральні вистави обійтися не можуть, бо відбувається «схрещення театру з перформансом, пластичними мистецтвами, танцем, музикою, кіно, відео, телебаченням і новими медіа, результатом якого стає деієрархізація і стан паратаксису, що охоплює основні елементи театрального твору. Текст виявляється всього лише одним із видів сценічного матеріалу, а чільне місце відводиться візуальності, що відображає домінуюче становище візуальних медіа» [29, с. 46].

Водночас театрознавці у своїх статтях та рецензіях розглядають і роботи окремих режисерів, які активно звертаються у своїх виставах до відеоряду. Так, І. Чужинова, розмірковуючи над режисерською майстерністю Д. Богомазова, зауважує, що «вистави режисера на «Вільній сцені» – це складне і вишукане поєднання мультимедійних технологій, стилістики драматичного театру із прийомами відео-арту, перформансу, тривимірних інсталяцій. Проте пошук

нових аудіовізуальних комбінацій, спроби оволодіти сучасною театральною «мовою», випробувати можливості, які дає накладання різних естетик і технологічних прийомів, не є самоціллю творчих експериментів Богомазова. Помиляються ті, хто вважає, нібито захоплення формою негативно відбивається на змісті вистав, нівелює високе мистецтво театру до рівня банальних «картинок», вигадливих, проте порожніх» [42, с. 58].

Ю. Щукіна в рецензії «Трагіексцентрична Валькірія» на виставу «Баба» за п'єсою П. Ар'є «Баба Пріся» у Львівському театрі ім. Лесі Українки висловлює думку, що «і целофан, і відеопроєкції стали вже штампом львівських сценографів нових часів, та все ж сценографія промовляє про те, що казкова земля заповітних тварин перетворена людьми на зону» [45, с. 6].

Таким чином, бачимо, що театрознавці в цілому позитивно відгукуються про використання відеоряду у виставах, але у той же час попереджають про те, що театри повинні бути більш гнучкими при використанні відеопроєкцій.

Разом з тим треба зазначити, що у театрознавчій практиці існують такі випадки, коли театрознавці у своїх рецензіях усвідомлено обминають згадки про використання режисерами та художниками у виставах, які аналізуються, відеоряду. Наприклад, у спектаклі В. Малахова «Сірі бджоли» в Театрі на Подолі можна побачити різні підходи до можливостей відеопроєкції, але у рецензіях І. Бабенка («Якось в Авдіївці... Віталій Малахов поставив у Театрі на Подолі прем'єру «Сірі бджоли» за однойменним романом Андрія Куркова») [2] та О. Кужельного («Курков, Штайнмайер і Малахов. Роздуми після перегляду вистави «Сірі бджоли») [19] про це не говориться ні слова, а у рецензії Ю. Самборської «Бджоли і ... nothing else matters» мультимедійні технології згадуються мимохіть: «У виставі задіяно й технічні можливості, які створюють ілюзію снігу, відеоряд залежно від подій вистави. Дуже похвально, що немає зловживання цими засобами театралізації, а головний акцент режисер робить усе-таки на розкритті характерів персонажів, їхніх стосунках і реаліях, у яких вони живуть» [34].

І все ж таки на сьогоднішній день найбільш цікавим з боку аналізу можливостей відеоряду, на нашу думку, є дослідження С.Т. Триколенко [38], на яке ми будемо спиратися у підрозділах другого та третього розділів.

1.2. Методологія дослідження

Відомо, що без чітко визначеної методології неможливо проводити наукове дослідження. Недаремно науковці відмічають, що «незважаючи на те, що будь-яке наукове дослідження, починаючи від його творчого задуму та постановки проблеми і закінчуючи висновками та оформленням звіту, відбувається за індивідуальними (часто неповторними) рисами та особливостями дослідника, можна виокремити деякі загальні підходи його проведення, які зазвичай називають методологією» [49, с. 13]. І далі дослідник пояснює, що «під методологією наукового дослідження розуміють сукупність принципів, засобів, методів і форм організації та проведення наукового пізнання поставленої проблеми» [49, с. 13].

В нашій роботі ми використовували як емпіричні, так і загальнологічні методи дослідження.

Серед емпіричних методів дослідження перш за все назовемо метод опису. Науковці вважають, що «описання – пізнавальна операція, яка полягає у фіксації результатів досвіду (спостереження або експерименту) за допомогою певних систем позначення, прийнятих у науці. Описання являє собою систему процедур збору, первинного аналізу, викладу даних і їх характеристик. Як правило, з описання починається поглиблене наукове дослідження (або ж описання є його першим етапом)» [9, с. 158-159].

Метод опису використовувався нами в підрозділі 1.1. «Стан наукової розробки проблеми» під час роботи з науковою літературою та рецензіями за темою дослідження. Також ми звертались до цього методу в підрозділі 2.1. «Перші спроби використання відеоряду у виставах західноєвропейських та українських театрів 1900 – 1920-х років», коли розповідали про використання відеопроєкцій у перших французьких постановках (1904 – 1905 роки), в опереті

Гамбурга (1911 рік), в документальному театрі Е. Піскатора (1920-ті роки), у спектаклі Ф.Д. Кіслера «R.U.R» (1923 рік) і, головне, у виставі Л. Курбаса «Джیمмі Гіггінс» (1923 рік).

Цей метод був нам необхідним і в підрозділі 2.2. «Можливості використання відеоряду у виставах українських театрів 2010 – 2020-х років» і в підрозділі 3.1. «Осмищення досвіду українських моновистав у використанні відеоряду», в яких досліджувалися постановки українських режисерів, що зверталися до широких можливостей сучасних мультимедійних технологій.

Також ми використовували метод опису і в підрозділі 3.2. «Втілення задуму щодо застосування відеоряду у лінії Михайла в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено»», коли розповідали про свій творчий проєкт.

Важливим в нашій роботі був і метод спостереження. Під спостереженням науковці «розуміють цілеспрямоване і систематичне сприйняття об'єкта, явища чи процесу, виходячи з певного завдання і мети дослідження» [49, с. 24]. Цей метод ми використовували під час збору матеріалу в підрозділі 1.1., у підрозділах 2.2. та 3.1. у процесі перегляду вистав з метою виявлення особливостей використання в них різних типів відеоряду.

На думку дослідників, «порівняння – це метод зіставлення досліджуваних об'єктів, явищ чи процесів і виявлення їх подібності та відмінності» [49, с. 23]. Завдяки цьому методу у підрозділах 2.2. та 3.1. ми змогли розібратися у відмінностях використання відеоряду українськими режисерами та сценографами у своїх постановках.

У підрозділі 3.2. ми використали метод класифікації, завдяки якому зрозуміли, яка на сьогоднішній день існує велика палітра типів відеоряду, на які можна спиратися при створенні сучасного театрального продукту. Нагадаємо, що «класифікація полягає в упорядкуванні досліджуваних об'єктів, явищ або процесів, а також їхніх складових на групи, типи, класи, види за певними ознаками» [49, с. 23].

Зрозуміло, що в своїй дослідницькій роботі ми активно застосовували метод аналізу, який «являє собою метод наукового пізнання, за логікою якого

ціле розкладають на частини, що є складовими цього цілого» [49, с. 22]. На цей метод ми спиралися при аналізі дисертацій, монографій, підручників, статей, рецензій в підрозділі 1.1., коли вивчали джерельну базу дослідження.

Метод аналізу був важливим для нас в підрозділах 2.1., 2.2., 3.1. та 3.2. при вивченні особливостей вистав, у процесі розгляду в них різних типів відеоряду та їх класифікації, а також під час реконструкції постановок сучасних українських режисерів.

У своїй науковій роботі ми не змогли також обійтися без методів синтезу, індукції та дедукції. «Синтез – це метод наукового пізнання, що сприяє відновленню цілісності досліджуваного об’єкта, явища чи процесу в розмаїтті проявів. Цей метод тісно пов’язаний з індукцією у різних практичних проявах системного дослідження» [49, с. 22]. «Індукція – це форма наукового пізнання, логіка якого розгортається від конкретного до загального, тобто загальне положення виводять логічним шляхом з одиничних суджень» [49, с. 21], а «дедукція – це форма наукового пізнання, логіка якого розгортається від загального до конкретного. За допомогою цього методу розширюються можливості розумового процесу дослідження» [49, с. 22].

Методи синтезу, індукції та дедукції ми використовували у підрозділах 2.2. та 3.1., говорячи, по-перше, про три тенденції у використанні відеоряду у сучасних українських виставах (реалістичну, метафоричну та ту, що з’являється на перехресті цих двох тенденцій – натуралістично-ілюстративну з елементами метафори), спираючись на концепцію С.Т. Триколенко, а, по-друге, про можливості звертання до мультимедійних технологій навіть у моновиставах.

Метод узагальнення («процес встановлення загальних властивостей і ознак предметів» [3, с. 34]) ми використали під час написання висновків.

Завдяки тим емпіричним та загальнологічним методам, які ми застосували в своїй роботі, наше дослідження отримало завершений вигляд.

РОЗДІЛ 2. ЗАСТОСУВАННЯ ВІДЕОРЕАДУ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАХ НА ПОЧАТКУ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ

2.1. Перші спроби використання відеореаду у виставах західноєвропейських та українських театрів 1900 – 1920-х років

В перші десятиліття ХХ століття театральні діячі розпочали експерименти зі сценографією та елементами театрального простору.

Дослідники вважають, що використовувати відеореад у своїх «виставах» вперше спробували постановники оперет, феєрій та оглядів. Відомо, що в 1904 році в паризькому мюзик-холі «Фолі-Бержер» режисером Віктором де Коттенон було поставлено огляд, частиною якого був спеціально знятий Жоржем Мельєсом фільм «Рейд Париж – Монте-Карло за дві години»: щось на кшталт невеликої кіносатири на бельгійського короля Леопольда II, відомого своєю прихильністю до автомобілів» [51].

У 1905 році Жорж Мельєс «зняв 15-хвилинний фільм «Одісей та зіркова карета» для іншої феєрії Віктора де Коттена, яка йшла в театрі «Шатле» – «400 витівок диявола», яка була новою версією знаменитої феєрії «Пігулки диявола». Крім того, Жорж Мельєс співпрацював і в сценарії цієї феєрії і з гордістю бачив своє ім'я на афішах театру «Шатле» поряд з іменами Віктора де Коттена та Дарблея» [55]. (Додаток 1).

У цьому ж році Мельєс надав два короткометражні фільми «для вистав Віктора де Коттена «Le Voyage dans l'espace» («Космічна подорож») та «Le Cyclone» («Циклон»)» [55].

Трохи пізніше цим прийомом почнуть користуватися і в Німеччині. Так, у Гамбурзькій опереті, наприклад, у 1911 році «йшов огляд «Прогулянка озером Альстер», що відкривався коротким фільмом. У ньому зображувалося прибуття в Гамбурзький порт підводного човна, на той час чудо техніки. Після цього йшли кадри з двома головними героями ревію, які рятуються від переслідувачів. Пробігши вулицями Гамбурга, вони опинилися перед головним входом до

театру. Ішло затемнення, після чого компанія вискакувала з оркестрової ями прямо на сцену» [51].

У 1914 році Вінзор Маккей, який, на думку багатьох дослідників, вважався «батьком анімації», і вплинув на незліченні покоління ілюстраторів і мультиплікаторів, включаючи Уолта Діснея, гастролував з виставою «Динозавр Герті». «Маккей вирішив оживити динозавра, довівши, що його малюнки можуть рухатися. Він створив із Герті особистість і наділив її емоціями. Під час виступу Маккей, розмахуючи серветкою, перебував на сцені праворуч від кіноекрану. Потім на екрані з'являлася Герті, яка як жива виконувала накази Маккея» [50, с. 42].

Всі ці експерименти з відеорядом на сцені були дуже цікаві і перспективні для майбутнього розвитку театру, але, у той же час – пов'язані з розважальними театральними жанрами. Не даремно Д.З. Сальц відмітив, що «кіно- ... та відеотехнології породили нові форми драматичного вираження та глобальну індустрію розваг» [56].

Вперше, як нам здається, використав відеоряд для розкриття внутрішнього світу свого героя Лесь Курбас у виставі «Джиммі Гігінз» (1923), жанр якої був досить своєрідний [43, с. 146]. А Н. Єрмакова звертає увагу на те, що режисер обирає для вистави «не класичний експресіоністичний твір», а щось середнє між драмою, комедією, ревю та іншими театральними жанрами [12, с. 224]. І далі дослідниця, спираючись на рецензії 1920-х років на виставу, пояснює, що «Л. Курбасу таке естетичне багатство потрібне було для оприлюднення нової для української сценічної культури концепції людини. Саме це найбільше вразило глядачів» [12, с. 224]. Театрознавиця підкреслює, що не політика і класова боротьба у першу чергу цікавила Леся Курбаса в романі Е. Сінклера, а, «насамперед, пафос, сюжет і головний герой» [12, с. 226].

І В. Ревуцький у своїй статті «Лесь Курбас і театр» підкреслює, що «хоч у «Джиммі Гігінз» Курбас використовував експресіоністичні засоби алегоричного зображення і вживав ритмопластичні рухи, проте в цій виставі вони виступали в поєднанні з правдивим показом драматичних моментів у житті конкретної

людини. Центр уваги перемістився з масових сцен на головну фігуру актора. Маса робітників чи вояків, серед яких опинився головний герой, нерозривно поєднана з ним. Своїми рухами і діями на сцені вони висловлювали думки, доповнювали чи ілюстрували переживання Джіммі» [20, с. 39].

Разом з тим «саме в цьому спектаклі Л. Курбас вперше в Україні вигадливо та різноманітно використав кіно у драматичній дії» [12, с. 231].

Причому за допомогою кіно режисер «переносив дію і персонажів із сцени на екран і навпаки. Оформлення сцени творило конструкцію. У глибині сцени з правого боку поставили сім квадратних площин різної висоти, оточених з трьох боків бар'єрами, на кожному із стовпом та східцями. На тому ж правому боці великий тяж станок із стовпом», до якого був прикріплений екран [20, с. 39].

Дослідники зазначають, що вистава «Джиммі Гітінз» «будувалася за принципом кіномонтажу з використанням естетики експресіонізму німецького «німого» кіно» [21, с. 133]. Так, «на встановленому на сцені кіноекрані демонструвалася хроніка Першої світової війни, функціонально необхідна за змістом вистави» [21, с. 133], або «сходження солдатів на корабель та його відплиття дотепно комбінувалося поєднанням руху людей, які піднімалися на станок-трап, та руху завіси, створюючи разом із кінозображенням ілюзію відходу пароплаву від пірсу. Зняті «під хроніку» напівобморожені солдати продовжували на сцені пантомімічно проживати ті самі ситуації» [12, с. 231].

Але, на думку Л.Д. Лимар, «найвиразнішим було використання невеликого фільму за участю виконавця головної ролі – Амвросія Бучми. Крупні плани актора на екрані та його наступна поява в глибині сцени неначе монтувалися між собою. Знімаючи на вулицях Києва втечу Хігінса, Курбас водночас вимагав від акторів поєднувати психологічність та експресію пластичного руху, щоб поєднати екранну та сценічну дію в цілісне видовище» [21, с. 133].

Звернемо увагу ще на один важливий момент. Дослідники зазначають, що «сцени тортур фінальної дії «Джиммі Гітінза» Курбас ставить із акторами, використовуючи низку принципів кіномонтажу, але без демонстрації кінофільмів» [15]. Це виглядало у виставі таким чином: «Група акторів грає

думки Джіммі. Коли він починає непритомніти під час допиту, Джіммі – Амвросій Бучма хапається за мотузку і злітає з платформи на сцену. Щойно Джіммі вирішує, що йому відповідати, він злітає угору до ката і падає непритомний. Глядачі спостерігають крупним планом внутрішню роботу розуму на грані виснаження» [15].

Завдяки спогадам В. Блавацького, відомого українського режисера і актора, ця сцена отримує своє уточнення: «На кону в змінному ритмі кружляють сірі постаті. Це – думки Джіммі. Вони подають свої репліки то повільно, ніби з трудом їх родять, кружляючи з якоюсь тягучою монотонністю, то знову метушаться в гострих, гарячкових, хаотичних та уривчастих рухах. Репліка репліку збиває, одна одній суперечить – і, нарешті, постаті застигають у безвладді й мовчанні, ніби наразі у голові Джіммі – порожнеча й темінь. У кульмінації сцени думки кидаються на Джіммі, і він потопає в сірій масі» [20, с. 39-40].

За Н. Єрмаковою, «остання сцена вистави була справжньою ораторією зі сольною партією для актора-майстра, якому насамкінець належало відтворити трагедію загибелі героя. Фізичне та духовне життя Джіммі уривалося несподівано: змучений, самотній, він раптом починав сміятися» [12, с. 232-233].

Разом з тим дослідники зазначають, що в цій курбасівській виставі використовувалися і інші мультимедійні технології. Так, «світло працювало за спеціальним сценарієм, створюючи своєрідні «напливи», «крупні плани»; музика являла собою ланцюг монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми» [21, с. 133].

У цьому ж 1923 році в Берліні була поставлена вистава за п'єсою Карела Чапека «R.U.R». Декорації до цієї вистави, що зробили революцію в театральній естетиці, розробив австро-американський архітектор, театральний дизайнер Фредрік Джон Кіслер. Відмовившись від традиційного театру, Кіслер придумав «електромеханічні декорації, які стали повноправними учасниками дійства. В цій виставі сценограф-експериментатор використав динамічні елементи – рухомі панелі та апертури по 2,5 метра, які відкривалися і закривалися, щоб засліпити

публіку світлом». Відомо, що «монументальна декорація була вражаючою та ретельно продуманою сумішшю графічного дизайну, кубізму та конструктивізму. Вона складалася з мерехтливих неонових вогнів, круглого відеоекрану та прямокутного екрану, який уособлював монітор кабельного телебачення. Кіслер спроектував ємність з водою над ним. Таким чином, відео проектувалося на водоспад, створюючи прекрасний напівпрозорий ефект. Ця вистава була першою в історії мультимедійного театру, яка поєднала медіа-проекцію та текучу воду» [58, с. 16-17].

Дослідники зауважують, що у 1920-ті роки «не менш важливі відкриття в області «кінофікації» театру зробив у своїх новаторських виставах» німецький театральний режисер Ервін Піскатор. Л.Д. Лимар, розглядаючи досягнення Піскатора в цьому напрямі, робить такий висновок: «У постановках його гострополітичних вистав не тільки постійно демонструвалися необхідні кінокадри, які надавали сценічній дії великої актуальності, але й активно використовувалися начебто специфічні тільки для кіно монтажні та динамічні прийоми – сценічна дія іноді відбувалася на двох конвеєрах, панорамуючи та змінюючись неначе в сценах фільму; в деяких спектаклях на сцені будувався дім, а сценічна дія відбувалася по чергово за різними вікнами будинку. Переважно на монтажному поєднанні гри акторів та екранного кінозображення було побудовано виставу «Швейк» (1928) за романом Я. Гашека» [21, с. 133-134].

Більш ґрунтовно розглянув вистави Піскатора у своєму науковому дослідженні «*Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*» О.Ю. Клековкін. Театрознавець відзначає, що у 1925 році, «намагаючись наблизити мистецтво до політичного життя, Піскатор створив документальну драму «Незважаючи ні на що!» й уперше ... використав кінострічку у спектаклі. <...> Постановка відтворювала відрізок часу, що хронологічно охоплював період від початку Першої світової війни до листопадової революції 1918 року й убивства Карла Лібкнехта і Рози Люксембург. Дія вистави, неначе монтаж атракціонів, базувалася на чергуванні ігрових сцен, фото- і кінохроніки, політичних промов, газетних повідомлень, звернень, листівок та інших документів. Так, під час

показу ігрової сцени – дебатів у Рейхстазі, коли соціал-демократи голосували за надання військових кредитів, на екрані демонстрували битву: на землю падали вбиті, горіли міста, валилися будинки і т. ін.» [14, с. 386-387].

Не менш цікавою є і розвідка науковця про виставу Піскатора 1927 року «Гоп-ля, ми живемо!» за п'єсою Ернста Толлера. О.Ю. Клековкін пише: «Герой п'єси – Карл Томас, провівши після поразки революції вісім років у божевільні, повернувся до життя, однак, не знайшовши у ньому місця, наклав на себе руки. У виставі на сценічному колі було встановлено металеву конструкцію, що пересувалася на рейках, – багатоповерхову, заввишки у вісім метрів, будівлю з різноповерховими ігровими майданчиками, що мусили символізувати соціальний розріз суспільства. На двох екранах демонстрували кінокадри: на одному – прозорому – паралельно до дії йшла відповідно змонтована політична хроніка останніх років, а на іншому, менших розмірів, розміщеному за першим, показувалися кадри, що служили контрапунктом до хроніки» [14, с. 387].

Таким чином, створюючи новий, політичний театр, німецький режисер активно у своїх спектаклях «використовував кіно- і фотопроекцію: проєкція на екран документів, таблиць, гасел, фотомонтажів або навіть спеціально створених ігрових фільмів, які супроводжували вистави» [14, с. 391].

Як бачимо, у 1900 – 1920-ті роки режисери та сценографи активно експериментують з можливостями використання на сцені відеоряду, які допомагають в одних випадках вразити глядачів яскравими спецефектами, а в інших – заставити їх замислитися над політичними, соціальними та онтологічними питаннями буття людини в оточуючому її світі.

2.2. Можливості використання відеоряду у виставах українських театрів 2010 – 2020-х років

Г.К. Липківська в статті «Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені» справедливо зазначає, що «однією із визначальних тенденцій сучасної

сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів» [23, с. 105].

Дійсно, дисертація С.Т. Триколенко «Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції» як раз і допомагає зрозуміти не тільки історію використання режисерами відеоряду на сценах українських театрів продовж 1990-х – середини 2010-х років, але і зрозуміти, які основні тенденції вже позначені під час аналізу української сценографії взагалі і відеоряду у виставах зокрема. Так, дослідниця пише: «На нашу думку, варто окреслити три основні тенденції сценографічного оформлення наступним чином:

- реалістична, натуралістично-ілюстративна (базується на ілюструванні місця дії за допомогою натуралістичних конструкцій, бутафорії та побутових деталей);
- натуралістично-ілюстративна з елементами метафори (також ілюструє місце дії, проте містить певні образні, символічні елементи);
- образно-символічна, метафорична (ґрунтована на образному відтворенні місця дії за допомогою метафоризованих елементів)» [38, с. 68].

Говорячи про натуралістично-ілюстративну тенденцію в оформленні вистави, С.Т. Триколенко зазначає, що сценографи у цьому випадку «здебільшого звертаються до подібних оформлень за необхідністю, аби створити характерне середовище, яке б відповідало драматургічно заданому місцю дії», при цьому «натуралістичні концепції супроводжуються використанням новітніх проєкційних технологій, які виступають в якості основного оформлення або допоміжних, фрагментальних елементів» [38, с. 90].

Виникають питання – які вистави українських режисерів можна віднести до цієї тенденції і які проєкційні технології використовують сценографи у цьому випадку?

Зупинимося, перш за все, на виставі «Вій. Король землі» (2012). Це спільний проект Théâtre Vidy-Lausanne /Suisse/ (Швейцарія) і Київського ЦСМ «Дах» (режисер – В. Троїцький, режисери відеоряду – Олексій Тищенко, Максим Побережський, Стефан Жанв'є, Жером Верне). (Додаток 2).

В. Котенок так характеризує цю виставу: ««Вій» Троїцького сприймається як музично-пластичне магічно-обрядове дійство, що сформувало своєрідний емоційно-енергетичний незвіданий мікрокосмос культури українців (точніше – гуцулів). А от за формою постановка нагадує спектакль-фантом, або ж спектакль-химеру, з якого постійно виринають як дежавю алюзії з кінофільмів «Тіні забутих предків» С. Параджанова та «Біла птаха з чорною ознакою» Ю. Іллєнка, картин Сальвадора Далі (зокрема, «Христос Святого Іоанна на хресті»), скульптур Мікеланджело («П'єта», «Раб, що рве пута», «Скорчений хлопчик»))» [16]. Разом з тим театрознавця зазначає, що «яскравою трикрапкою у спектаклі стала фінальна сцена в храмі: ікони і родинні фотографії, проєктовані на задник завдяки відеопроєктору, злітали вгору та яскраво-червоно палахкотіли, а всі учасники дійства виконували *carmen funebre*, граючи ще й на різних музичних інструментах. Здавалося, от-от настане справжній кінець світу. Це був своєрідний ритуал очищення землі – згорала крихка віра людей, «храм» їхніх душ, щоб як фенікс відродитися у майбутньому» [16].

Можна ще додати до цих спостережень те, що відеоряд, «змонтований» зі старих сімейних світлин, які з часом замінюються зображеннями ликів святих з ікон, з'являється у виставі в той час, коли герой у процесі довгого монологу починає розуміти, що він хоче залишитися саме тут, у карпатському селі. Таким чином, цей відеоряд унаочнює ментальний зв'язок героя з батьківщиною пращурів.

Художниця К. Корнійчук у виставі «Мольєріана» (2013) Київського академічного театру юного глядача на Липках (режисер К. Дубінін) «створила потужний проєкційний ряд», який під час вистави «постійно змінюється» [38, с. 190]. Зрозуміло, що К. Корнійчук у виставі про життя Мольєра та його творчість активно використовує фотозображення, які «пов'язані з барочними орнаментами

і картинами». Водночас події п'єс драматурга осучаснені і перенесені «в наші реалії, медійним оформленням посилено відчуття кінематографічності. Увесь колорит витриманий у чорно-червоній гамі, з додаванням поодиноких спалахів золотистих, синіх та білих кольорів. Екрани рухаються по вертикалі, заповнюючи верхній і нижній сценічні простори, на яких, під різними кутами, проєкційовано зображення» [38, с. 190].

Спектакль «Так казав Заратустра» (2013) Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса (режисер В. Кучинський, візуальна концепція О. Хорошко) приваблює театрознавців тим, що «всупереч побоюванням щодо глядацької спроможності розкодувати ніцшеанські змісти у сценічній формі, вистава вийшла прозорою до очевидності. У чому, передусім, заслуга драматурга, який зміг конвертувати філософію у драму, та режисера, який видобув сценічні формули змісту з п'єси, написаної специфічно ... без розділових знаків та інших певних акцентів. Музичний режисер Мар'яна Садовська одухотворила дійство аутентичними іранськими піснями (їх виконують самі актори, потужно та досконало). <...> Художник Олексій Хорошко оздобив сценічну дію лазерними проєкціями релігійних символів та стихії вогню», які спалахують полум'яними знаками на заднику та бокових завісах сцени» [44].

Безумовно, в цій постановці режисер і художник спиралися саме на можливості відеоряду проілюструвати головну ідею спектаклю.

Вистава «О восьмій на ковчезі» (2014) Київського академічного театру юного глядача на Липках за п'єсою У. Хуба (режисер О. Сенчук, сценограф О. Татарінов), на думку С.Т. Триколенко, «оформлена за принципом максимально відкритого сценічного середовища. Художній задум має передавати складний філософсько-релігійний підтекст, адаптований для сприйняття дітьми в казковій формі» [38, 201]. У той же час історія про пінгвінів підкріплюється ілюстрацією – проєкційованим зображенням північного саява, що періодично «з'являється на великому світлому екрані» [38, 201].

Звернемо увагу на те, що до реалістичних тенденцій у використанні відеоряду в своїх спектаклях звертаються і режисери українських театрів опери

та балету, які працюють над сучасними оригінальними постановками. Художній керівник балетної трупи Національної опери України А. Рехвіашвілі, наприклад, так прокоментувала у 2013 році свою майбутню виставу: «Балет, який ми зараз створюємо, не балетне копіювання «Травіати» великого Дж. Верді. І не виклад відомого роману Олександра Дюма-сина. «Дама...» замислюється нами як самостійна драматична вистава, в основі якої – переплетення сюжетної лінії роману з істинною історією його написання» [8]. Такий задум керівника балетної трупи, безумовно, вимагав і нового підходу до сценографії.

Як зауважує С.Т. Триколенко, в балеті «Дама з камеліями» Дж. Верді (2014) (диригент О. Баклан, художниця Н. Кучеря) був втілений «принцип натуралістичного оформлення за допомогою проєкцій. У балеті проєкційні декорації поєднані з реалістичними об'ємно-просторовими конструкціями». Н. Кучеря, як пише дослідниця, «синтезувала фотографічні зображення архітектурних споруд з абстрагованими втіленнями видінь героїв. Використання мультимедійних декорацій уможливило максимально відкрити площину сцени для балету, а перепади освітлення зробили дійство контрастним і гармонійним для сприйняття». Дослідниця, закінчуючи розповідь про цю виставу, зауважує, що «в останнє десятиліття натуралістичне ілюстрування простору за допомогою фотографій стало досить поширеним» у виставах українських театрів [38, с. 79].

Про те, що навіть у таких вузьких рамках натуралістично-ілюстративної тенденції можна експериментувати, говорить вистава «Голіаф» (2018) незалежного театру «Мізантроп», що була створена разом з Teleport360 (10 павільйон ВДНГ) (режисер І. Мощицький) «на основі коміксу – графічного роману всесвітньо відомого ілюстратора Тома Голда» [11]. В анонсі вистави повідомлялося, що «головним елементом декорації є басейн, заповнений водою, в якому існуватимуть артисти, та на поверхні якого за допомогою проєкції з'являтимуться «бабли» – текстові хмаринки з репліками персонажів. Саме так герої вступатимуть у діалог з власними думками, ідеями, переказуючи їх глядачу, який знаходитиметься в максимально близькому контакті з персонажами» [41].

Таким чином бачимо, що режисери і художники продовжують відкривати для себе можливості використання відеоряду навіть у рамках ілюстративності.

Тепер перейдемо до наступної тенденції, яку виокремила С.Т. Триколенко. Ось що пише науковця: «Розглянувши тенденції сучасного українського театру, ми спостерігали, що в останні десятиліття дедалі поширенішими є вистави, сценографію яких вибудовують на частковій метафоризації місця дії з обранням загального натуралістично-ілюстративного ходу. Використовують характерні форми та конструкції, знакові й символічні елементи. Чималу кількість реалістичних елементів доповнюють метафоричними модулями, що акцентують увагу на основних драматургічних питаннях» [38, с. 91-100]. Причому дослідниця відмічає, що «в постановках тенденції часткової метафоризації застосування нових медіа-засобів значно поширеніше й актуальніше, ніж у виставах попередньої тенденції» [38, с. 100].

До «ілюстративно-реалістичного вирішення спектаклів з елементами метафори» дослідниця відносить виставу «Квітка Будяк» (2013), яку поставили у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка за мотивами п'єси «Маклена Граса» М. Куліша (режисер-постановник С. Мойсєєв, художник-постановник А. Александрович-Дочевський) [4, с. 14]. В цій виставі, з погляду С.Т. Триколенко, «проекційне оформлення заповнює весь сценічний простір, демонструючи проблематику, закладену в режисерське вирішення. <...> Проекції досить специфічні – 3-D анімації, відеозаписи природних явищ, записи камер спостереження. Елементи театру тіней у поєднанні з проекційними зображеннями утворюють розмежований на реальність і сподівання простір, в якому перебувають герої вистави» [38, с. 185].

Розглянемо, як це реалізується у виставі.

Перш за все, треба нагадати, що «вистава починається з театального музею. Екскурсовод тоном, притаманним людям його професії, розповідає про славне театральне минуле, а на екрані за ним у цей час – потік фотоекспозицій» [7].

В першій дії депутат Потоцький, «проекційне зображення якого транслують на великий екран углибині сцени», «з'являється через телезвернення до електорату». Пізніше «динаміка проекційних зображень знайде розвиток у гіпертрофованому відеоогляді заводу, що опиниться в центрі драматургічного конфлікту», а ще пізніше – «у геометричних зображеннях», що є утіленнями «хворого або п'яного марення» та «безкінечних фарах автомобілів». «Кінцівка вистави подана у вигляді відеотрансляції з вуличної камери: на екран проєкціюють сцену вбивства Квіткою Магара» [38, с. 103].

Л. Олтаржевська у своїй рецензії на виставу уточнює, що «сцену вбивства Магара режисер вихоплює із суто театрального жанру і виводить на кіноекран. У результаті чого вона виглядає не лише завершенням цієї історії, а й одночасно маренням, апофеозом абсурдності, несправедливості життя» [27].

Тобто, як бачимо, режисер пропонує глядачеві не тільки зображення-ілюстрації, але і метафоричні відеообрази, які йому (глядачеві) потрібно правильно «прочитати» під час вистави.

У виставі Київського національного академічного Молодого театру за п'єсою Е.-Е. Шмітта «Загадкові варіації» (2013) (режисер-постановник А. Білоус, сценографія В. Карашевського) «також яскраво продемонстровано поєднання реалізму та метафори, що втілили характерну образність драматургічної проблематики» [38, с. 108]. В. Крашевський у спектаклі використовує і ілюстративні проєкції: на початку вистави «над сценою, під кутом майже 45 градусів, висять шість однакових білих екранів, розміщених попарно в три ряди. На них спроектовано зображення води» [38, с. 108]. Це «спокійні хвилі, осяяні вечірнім сонцем, хлюпочуть на завислій над сценою конструкції» [38, с. 189]. Крім того, «у кількох епізодах» вистави «застосовано елементи театру тіней – поява Еріка Ларсена, його втеча та повернення» [38, с. 189].

У фіналі вистави на цих екранах з'являється світлина жінки, яку кохали обидва герої. Як зазначає С.Т. Триколенко, «цей приклад ... розкриває особливості «пасивного» застосування проєкції – мова йде про проєкційні

зображення, які не вносять жодних потужних корективів у загальне сценографічне оформлення, лише пасивно доповнюють композицію. Такий прийом застосовують рідко, адже зображення здебільшого покликане певним чином ілюструвати дію, а не лише виступати візуально-світловим ефектом» [38, с. 108].

У той же час сценограф у цій виставі задіює і інший підхід до можливостей проєкції: білі жалюзі, які знаходяться на заднику сцени з якогось моменту дії починають «нагадувати величезні гіпертрофовані чи то конверти, чи то звичайні білі аркуші паперу. Через переписку розкривається найбільша глибина пристрасті, повнота бажання. Листи не дають зів'язнути пристрасті – відстань посилює бажання. Перепади освітлення доповнюють загальну картину сценобудови: кульмінаційний епізод піднесення, що супроводжує відкриття Абея, ілюструють яскраві спалахи, й рух жалюзі-екранів. Здається, ніби вони виконують своєрідний танок. Завдяки поєднанню ілюстративних і метафоричних елементів досягається візуальна цілісність постановки – усі її складові підтримують одна одну, глядач спостерігає то побутове життя героїв, то їхній внутрішній світ, поданий за допомогою жалюзі-листів» [38, с. 109].

Більш цікавою з погляду використання відеоряду є вистава Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра (мала сцена) «Дві дамочки в бік півночі» (2013) за п'єсою П. Нотта (режисер-постановник Т. Трунова, художник-сценограф О. Луньов, відео – О. Моргунець-Ісаєнко).

Якщо В. Котенок тільки окреслила у своїй рецензії особливості відеоряду цієї вистави («відеопроєкція на заднику – немовби третій віртуальний персонаж – відтворює реальні картини з життя панночок, їх підсвідомі думки й бажання, транслює конкретні фрази та навіть письмово відповідає на запитання героїв. Таке собі всевидяче око – фатум, що спостерігає за долею осиротілих сестер» [17]), то С.Т. Триколенко більш детально визначила усі його особливості: «Задник сцени двокольоровий: знизу – чорна смуга, зверху – біла. <...> На білу смугу проєкційовано чорно-біле зображення вікон купе: дія відбувається в електропотязі. <...> На екрані – зображення перелітних птахів. Спогади героїнь

поглиблюються – з’являється проекція чайної церемонії... <...> На екран виводять сцени з лікарні – відеозаписи інтер’єрів, зображення пацієнтів та медперсоналу. У чорно-білий запис додано яскраво червоний колір. Символічний ряд наступних записів досить специфічний: коли сестри обговорюють смерть матері, з’являється конвеєр із хлібом, що згодом змінюється конвеєром з курчатами. Частину курчат скидають на окрему доріжку. Можливо, це асоціюється з героїнями – життя пройшло повз них, вони, як ці курчата, були викинуті із загального потоку, проживши разом з матір’ю у своєму, власному, світі. Сцена у крематорії – екран заливає червоний колір» [38, с. 114-115]. Тобто, як бачимо, у цій виставі відеоряд бере на себе функцію тлумачення подій, що відбуваються на сцені, як в плані ілюстративному, так і в плані метафоричному.

Вистава «Сталкери» (2015), прем’єра якої відбулася у Київському національному академічному Молодому театрі, (режисер С. Жирков, відео І. Пелюк) – гостросоціальна, в якій «режисер демонструє конгломерат жанрів аж до фантасмагорії: від невротично-містичної драми до трагедії про зону виживання, де зруйновано віковий уклад, підтримуваний традиціями та взаємодопомогою» [31]. Театрознавець, аналізуючи виставу, звертає свою увагу і на відеоряд, що був представлений «чорно-білими проєкціями». «Чорний задник аж занадто активізовано нав’язливими написами – висловами з п’єси, рекламними кольоровими краєвидами Києва та «радіоактивними» качками, які чомусь летять задом наперед. Найдоречніші стосовно естетики «Сталкерів» білі, наче променіють, силуети тварин на чолі зі слонами, що узагальнює геоспрямованість вистави, в якій ідеться про руйнацію не стільки природи, скільки екології душі. А Чорнобиль постає як підсумок радянського “авось”» [31].

Ю.П. Щукіна більш детально проаналізувала анімаційний ряд цієї вистави: «У першій дії режисер Стас Жирков моделює погляд на мешканців «зони» крізь призму фарсу. На ідею вистави спрацьовує анімація. Під час діалогу героїв пропливають глухим задником сцени не мешканці пущі Чорнобиля – а їх тіні.

Вони, водночас, безтілесні та велетенські, докоряють винуватих в тому, що вони вже майже зникли (у фіналі нам покажуть слонів і метеликів, у яких, за логікою речей, легко буде впізнати відумерлих мамонтів у райських кущах). Всі мешканці «зони» – свого роду – «їжачки в імлі» [47].

У другій дії, на думку театрознавиці, документальний відеоряд чорнобильсько-радянської України досить нав'язливий [47].

Як бачимо, у виставі С. Жиркова також поєднуються натуралістичні та метафоричні можливості відеоряду.

Вистава «Сірі бджоли» (2019) Київського академічного драматичного театру на Подолі (режисер-постановник та художник-постановник В. Малахов, відео – О. Братінов, С. Тітенко) розповідає про «вибір, з яким людина хоч-не-хоч стикається щодня. І навіть «сірі» люди, які поховалися у своїх мушлях-домівках, змушені його робити. Особливо тоді, коли триває війна. Позаяк вона є чи не найчутливішим індикатором людяності, перевіряючи на вірність і честь, розставляючи на свої місця цінності та пріоритети» [18, с. 3].

В. Малахов у своїй виставі використовує різні можливості відеоряду на перетині ілюстративності та метафоричності завдяки «полотну для проєкцій, на якому» протягом вистави «з'являються церква, кладовище, трансформаторна будка, засніжене поле, розбиті вибухами вулиці та падаючий сніг» [18, с. 2].

У своїй рецензії «Пекучий присмак гіркого меду: «Сірі бджоли» в Театрі на Подолі: вистава, що болить» Л. Олтаржевська згадує «полосу холодного снігу», яку, як нам здається, можна сприймати і як ілюстрацію, і як метафору, і «шлях, який в'ється вздовж розбитої вибухами вулиці» [28].

Крім того, оригінальним рішенням у спектаклі є «бігова доріжка, по якій біжить Пашка в кінці вистави. Завдяки відеопроєкції створюється враження, що він біжить по реальній місцевості» [25].

Цікавий варіант використання відеоряду можна побачити у виставі «Top Girls» (2021) Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки (режисер Д. Захоженко, сценограф О. Хорошко, медіа забезпечення С. Климець) за п'єсою К. Черчилл. О. Паляничка, розглядаючи особливості цієї постановки,

відзначив, що «виставу умовно можна поділити на дві частини. Перша побудована на типажах, друга – це радше символ, виражений через психологічний образ» [30].

Саме в першій дії сценографом використовується маленька кінокамера, яка постійно рухається по поверхні столів, передаючи на великий екран, розміщений на заднику, усі особливості міміки акторок. У другій дії відеоряд більш складний, його завдання – і унаочнити складну геометрію мегаполісу, в якому Енджі розшукує свою тітку, і побачити в іншій кімнаті дитячий захват дівчини від яскравого подарунку (брендової сріблястої сукні), і їх з Марлін розваги під музику, яких не помічає сестра головної героїні Шона.

У фіналі вистави завіса дощу, яка омиває Марлін, скоріше прочитується не як реальний образ, а як образ-символ, що змиває лушпиння з душі героїні, завдяки чому фінал у виставі стає відкритим.

У своїй дисертації С.Т. Триколенко розглядає і «метафоризацію сценічного простору». Дослідниця так визначає її особливості: «Вистави, у яких оформлення ґрунтовано виключно на метафоричних модулях, набувають усе більшої популярності. Таку художню мову використовують здебільшого експериментальні театри, театри-студії та майстерні театрального мистецтва. Проте великі театри інколи звертаються до метафоричних рішень, якщо це продиктовано режисерським і художнім замислами. Пошук основного метафоричного сценічного модуля часто приводить художника до віднайдення асоціативно-візуального образу, що передає не драматургічну проблематику, а її філософсько-емоційний підтекст. Саме змістовне навантаження знаходить виявлення в більшості сценографічних рішень: характерне умовно-образне середовище допомагає втілити умовне середовище, обране та зумовлене режисером» [38, с. 121].

Одним з яскравих прикладів таких вистав дисертантка вважає спектакль «Гамлет. Вавилон», який є «колаборацією швейцарської компанії Korpüs Animüs і української Dollmen» (режисер-постановник Д. Костюминський), вперше представлений глядачам в 2013 році і оновлений у 2017 році.

«Гамлет. Вавилон» – «це авторська інтерпретація текстів письменників різних історичних епох на тему твору Уїльяма Шекспіра «Гамлет», нанизаних на сучасну проблематику глобального мультикультуралізму. Драматургічну основу вистави створила письменниця К. Бабкіна» [40].

У виставі 2017 року на великих проєкційних екранах протягом дії з'являються площинні та «3-D анімовані архітектурні конструкції», які, з одного боку, замінюють декорації, а з іншого – демонструють «особистих клонів» Гамлета у віртуальному світі, завдяки яким стає зрозумілим, що герой «втратив себе як особистість і як індивід в сучасному світі» [38, с. 131]. Крім того, на екранах з'являються надписи та «зіпсовані зображення»: «вигадані, віртуальні світи зникають так само, як зникає інформація в безмежному цифровому світі» [38, с. 132].

Вистава «Gogol Пошук» (2013) Київського академічного театру на Печерську (режисер-постановник О. Крижанівський), є, з погляду С.Т. Триколенко, «синтезом сучасної драми, пластики, кінострічки. Сценічне оформлення розробив Б. Орлов, воно максимально відкриває сцену для акторської гри: основні елементи декорації – це три білі екрани в глибині сцени, які рухаються, розсуваються в різні сторони. На них проєкційовано різні зображення: примітивні саморобні слайди – вирізані з картону силуети фантастичних істот, персонажів творів М. Гоголя, підсвічені ліхтариком; силуети профілів акторів, ... абстраговані візерунки, тобто зображення з камери, що транслюють в реальному режимі за допомогою цифрового проєктора» [38, с. 153].

Далі дослідниця, послідовно аналізуючи постановку, зазначає, що «починається вистава своєрідним прологом: три актори грають у переклади, при цьому пускають на екрани тіньові силуети слайдів. Слайди витягують з великих старих валіз із металевими деталями. Всі загадані слова пов'язані з творами М. Гоголя» [38, с. 153].

Наступна сцена, в якій використовуються нові можливості відеоряду – це «візуальний образ Лисої гори», якій «змінюється пластичним та оповідним

утіленням образу хати, де дівчина ворожить за допомогою дзеркала. У цьому епізоді починається використання проєкції запису в реальному режимі: установлена на передньому плані камера передає на екран пристрасний танець ворожки і викликаного нею судженого» [38, с. 154].

Коли починається історія «Травневій ночі», «пара перед дзеркалом шепочеться про свої почуття; переповідають один одному старі легенди про покинутий будинок на березі озера. І ось з'являється панночка-утоплениця – дівчина в білому балахоні виносить на сцену невеликий акваріум, у якому весь час щось шукає. Тут використано ефект підміни записом реальної трансляції – у такий спосіб досягається містична, лякаюча атмосфера. Дівчину на проєкції не видно, замість неї – порожній простір: вона перебуває у світі духів, відокремлена від реального життя. Хлопця видно доти, поки вона не затуляє його руку в акваріум. Тепер і він частина світу привидів. На екрані – зображення порожньої сцени, хоча на ній ще більше перебуває персонажів – виходять на берег інші утоплениці, серед яких і зла мачуха, причина нещастя панночки. Танцюючі русалки відкидають безліч тіней: різні за формою, розміром, вони падають на проєкцію, роблячи її ще більш містичною та відстороненою» [38, с. 154].

Завершуючи аналіз цієї вистави, С.Т. Триколенко робить важливий висновок: «Завдяки поєднанню проєкційного та об'ємно-просторового оформлення вистава втілює два основні сценографічні напрями, що розвиваються в межах метафоричної тенденції – конструктивний і медійний. Своєрідний лабораторний пошук нового прочитання творів М. Гоголя вможливив розкриття потенціалу акторської гри в межах малої сцени, при цьому використовуючи чимало візуально-виражальних засобів» [38, с. 154].

Як бачимо, С.Т. Триколенко в своїй роботі більше орієнтується на київські спектаклі. Треба зазначити, що в Харківському державному академічному українському драматичному театрі імені Т.Г. Шевченка активно звертається до відеоряду у своїх виставах О. Ковшун.

Г.К. Липківська, аналізуючи творчість режисера, зауважує, що «мало не в кожній виставі Ковшун використовує відеоряд – чи то контрапунктом, чи

стильовим камертоном, чи як «прев'ю» або «епілог» до сюжету. Так, у «Ірен і духи» у надто чорнушно-гротескний сюжет про божевільну стару та романтичного юнака (вишукані акторські роботи Олени Приступ та Євгена Моргуна) «прописано» сюжет інший – про перебування за порогом смерті та повернення до життя через своєрідну ініціацію піднесеною пристрастю і невгамовною фантазією. Розпочинається вистава з відеофрагменту – зображення нечітке, змазане, але вгадуються дорога, автокатастрофа, коридор лікарні, яким когось стрімголов везуть на каталці... Далі – зустріч героя із загадковою жінкою, шлях постійних перетворень та гри, що ним вона його веде, а наприкінці – так само відео: герой знову живий і знову мчить дорогою: «Там, нагорі, у Замку Самотності, вона чекає на мене...» [22].

Важливим для розуміння своєрідного погляду О. Ковшуна на можливості відеоряду є і міркування театрознавці стосовно фіналу «Войцека», де «сцена прощання та вбивства Войцеком зрадливої Марії відбувається на тлі відеопроєкції «Їжачка в тумані» Ю. Норштейна. Таке парадоксальне поєднання, утім, спрацьовує безпомилково – і не лише тому, що Андрій Борис у заголовній ролі схожий на того їжачка, мов рідний брат: туман... самотність... омани... ефемерність... пошуки шляху... – все це і про Войцека, і про хижу та водночас чисту Марію (Тетяна Гринник), і, звісно, не тільки про них» [22].

Вистава «Бурлака» (2010) Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т.Г. Шевченка (художники – Тетяна Медвідь, Олександр Абманов) приваблює тим, що в ній використовується відеоряд і в плані натуралістично-ілюстративному, коли на великому екрані на заднику сцени з'являються кадри з красунею Галею або з бійкою, яка своєю неправдоподібністю нагадує персонажам вистави їх улюблені мильні опери. І в плані метафоричному: «...Біла напівпрозора тканина, яку передає акторам на сцену з екрану Україна, охоплює їх всіх, тобто Покров Пресвятої Богородиці – символ традиційної національної духовності, має захистити українців від негараздів, – сподівається режисер» [13, с. 167].

Вистава «Золотоволоска» (2016) за мотивами чеської казки є спільним проєктом Харківського театру для дітей та юнацтва та Харківської хореографічної школи (сценографія Д. Ходячих).

Театрознавці вже звернули увагу і на візуальний ряд вистави, що є «надзвичайно лаконічним: сценограф Діана Ходячих – автор відеопроєкцій, що виникають на заднику-екрані, кількома вдалимими штрихами відтворює атмосферу того чи іншого місця дії. Скажімо, образ сповненого негараздів королівства-тюрми постає крізь ламану лінію стелі – кілька вертикально опущених з неї списів немов фрагменти залізних ґрат, що мають захищати злого Короля від довколишнього світу» [10, с. 32]. І на «зав'язку та кульмінацію, де режисер оригінально застосовує елементи театру тіней» [46].

Т.А. Медвідь так коментує привабливість для режисерів та художників експериментів з тінню: «Білий та чорний колір надають психологічного окрасу виставам, а тіні, що збільшуються чи зменшуються, мають чіткий контур або поступово розпливаються, що створює уявлення фантастичності ... світу» [24, с. 250].

Таким чином, аналіз показав, що режисери українських театрів активно використовують відеоряд у своїх виставах. Разом з тим розглянуті постановки підтверджують думку С.Т. Триколенко, що існує кілька підходів до використання митцями можливостей відеоряду: від натуралістично-ілюстративного до метафоричного та їх синтезу.

У той же час завдяки дослідженню стало зрозуміло, що проєктуватися на екрани можуть світлини, тексти, а також відеозаписи, які або робляться прямо на сцені під час вистави і відразу передаються на площину, або підготовлюються до початку вистави, щоб у необхідний час продемонструвати їх глядачам.

Розділ 3. ВІДЕОРЯД ЯК ОДНА ІЗ СКЛАДОВИХ СТВОРЕННЯ МОНОВИСТАВИ

3.1. Осмислення досвіду українських моновистав у використанні відеоряду

В другому розділі своєї роботи ми проаналізували використання відеоряду в постановках на великих та камерних сценах, а також у балетній виставі. Але виникає питання, чи можливе вживання відеоряду, наприклад, в моновиставах? І якщо так, то які варіанти використання відеоряду запропоновані сучасними режисерами у своїх постановках?

Вистава «Щуролов» (2010) Київського театру «Вільна сцена» (режисер Д. Богомазов; відео і графіка О. Чамросов, А. Звягінцева; актор О. Форманчук) приваблює глядачів, перш за все, своїм художнім оформленням. А. Погрібна так описує загальний малюнок відеоряду, який бачить глядач під час вистави: «Художники Олександр Чамросов і Анна Звягінцева буквально ілюструють все, про що оповідає Олександр Форманчук. Одночасно з його розповіддю перед глядачем розгортається процес створення мінливих декорацій: художник малює образи, що проектуються на екран за спиною актора, потім одразу стирає їх для того, щоб створити нове середовище – тло для перебування актора. У сценічному просторі, як реальному, так і намальованому, лише два кольори – чорний і білий. Білий екран водночас є і єдиним джерелом світла. Фінальним «кадром» і нібито розв'язкою вистави стає розгорнута старовинна книга, текст і гравюри якої відкривають "таємницю щурів"» [32]. (Додаток 3).

Л. Олтаржевська в своїй рецензії на спектакль прискіпливо деталізує побачене у виставі: «Роботі під час перегляду «Щуролова» ... передуює... період адаптації. Оскільки до того, що відбувається на сцені і, найголовніше, на «заднику», треба призвичаїтися. Разом з Олександром Форманчуком перед глядачами з'являється невидимий промінь, який у режимі он-лайн починає ілюструвати історію актора. Ось герой згадує, як він ходив на базар продавати книги, аби купити на виручені гроші їжу, як зустрів там дівчину, яка заколола

йому комір англійською шпилькою... Спогади ілюструє невидимий художник, упевнено і рвучко виводячи на заднику силует дівчини. Коли ж факти, які виглядають у цій історії реальними, починають чергуватися з фантазіями героя – промінь не відходить у тінь, а починає рухатися ще активніше. На заднику з'являються цілі графічні полотна, які примусять працювати фантазію кожного: застілля і руки з наповненими чарками тягнуться догори, колючий дріт, від якого не вдається ухилитися навіть реальному Форманчуку, бризки салюту, що феєрично розсипаються на екрані, й чорний морок після того, як промінь світла поступається першістю невидимому ластіку... Ближче до фіналу на екрані з'являється вже не інтерактивна, а заготовлена картинка – древній фоліант, на фоні якого так безпорадно згортається калачиком герої... Чорне і біле (простір навколо й Олександр Форманчук у білосніжному фрак), добро і зло, світ людських страждань, де ситуація змушує волю пасувати перед інстинктами, але не перед закоханістю, і зловісний, жахливий світ, в якому щурі почуваються господарями за будь-яких обставин, – на цих контрастах Богомазов веде свою виставу. Ефект від почутого-побаченого справляє враження: у фіналі, співчуючи змученому героєві Форманчука, починаєш боязко озиратися навколо – а чи не причаївся десь сірий огидний гризун...» [26].

Г. Веселовська у своїй статті підкреслює, що «основним засобом передачі психологічного стану людини, його внутрішнього світу, ідей, почуттів, уявлень у виставі «Щуролов» є відеографіка» [5, с. 160].

Але скільки театрознавців, стільки і думок. Так Г.К. Липківська, оцінюючи виставу у статті «Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені», зауважує, що «у цій моновиставі за участі О. Форманчука відбулася підміна новітніми візуальними технологіями живої театральної матерії та гри актора» [23, с. 109].

Наступним цікавим прикладом використання відеоряду є моновистава «Едіт Піаф. Сповідь» (2012) Київського театру-школи «Образ» (режисер-постановник О. Михневич, художник-сценограф С. Триколенко). «В основу постановки «покладено п'єсу «Байдужий красень» Ж. Кокто, (написану

спеціально для Едіт Піаф), яку було вперше поставлено в театрі «Буфф-Парізьєн» в 1940 році. Тоді роль Едіт Піаф виконувала сама ж співачка». Дослідниця, аналізуючи сценографію цієї вистави і особливо зупиняючись на використанні в ній мультимедійних технологій, зазначає, що «в інтерпретації режисера на сцені відбувається тісне переплетіння відеосюжетів та фотографій із життя Едіт Піаф і безпосередньо акторської гри» [38, с. 87-88]. Причому «білі штори на заднику сцени» вистави «виконують функцію екрана, на який проєкційовано відеоряд. Екран окантовано перфорацією згори та знизу, як пізнаваним символом фото і кіноплівки» [38, с. 88-89].

Виконуючи роль екрана, саме штори стають «аналогом духовного стану Едіт: відкривши штори, як очі, вона бачить реальність: дорогу, сучасну кімнату в престижному готелі, за вікном – реклама, що блимає різними кольорами, але її коханого чоловіка тут немає. Закриє штори – немає дратівливої реклами, але їй не дають спокою власні думки, від яких немає зависі. Де Еміль? З ким? Чому не повертається? Чорно-білі кадри проєкції доповнюють загальну композицію сценічного оформлення, й ілюструють певні моменти життя великої співачки. Підібрані сюжети старих чорно-білих фільмів, документальні записи виконання пісень Едіт Піаф, фотоматеріали утворюють низку епізодів, які описуються у монолозі Едіт, візуалізують її минуле, теперішнє і майбутнє» [39, с. 152-153].

Вистава «Момент кохання» (2011) за оповіданням «Момент» В. Винниченка Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» (режисер-постановник, автор сценічної ідеї Т. Жирко; інженер відеоряду О. Рожков, В. Тарасенко, М. Галай) – це моновистава, яка «ставить проблему кордонів, які обмежують людей і фізично, і духовно» [37, с. 125].

Як зазначає С.Т. Триколенко, «сценічне оформлення розробив сам режисер. Він дещо відкоригував зав'язку історії: у його спектаклі В'язень сумління розповідає про свою неймовірну пригоду не тому, що йому кортить побалакати із співкамерниками, як це подано у творі В. Винниченка, а тому, що скоро його життя припиниться, і він уже ніколи й нікому не зможе розповісти про пережитий момент кохання. За версією режисера, В'язень перебуває в камері

одиначці і розмовляє сам із собою, намагаючись не збожеволіти від самотності» [38, с. 139]. Далі дослідниця пояснює: «Екскурси в минуле здійснено шляхом використання мультимедійних засобів. Декораційні площини в рамках є екранами, що, розсуваючись ніби трюмо, утворюють своєрідну «діафрагму», на яку спрямовано основні елементи кінопроекції. Проекціювання на екрани дає можливість герою оглянутися на своє життя і взаємодіяти зі своїм персонажем з минулого, а також з іншими персонажами. Протиставлено і колорити двох «світів»: одноманітний сіро-чорний сучасного світу, власне в'язниці, у якій замкнено героя, і яскраві, світлі, насичені кольори спогадів, де він вільний та щасливий. Кінопроекції відіграють таку ж важливу роль, як і безпосередня дія на сцені. Згадуючи минуле, В'язень ніби оживляє уявні образи – і в його камеру раптово потрапляють метелики. Він починає захоплюватися ними й порівнювати життя метеликів та людей. <...> Окрім метеликів, у його камері з'являється проекція жіночих очей – вони ваблять та жахають водночас. Коли спогади беруть гору, і він починає відсторонюватися від реальності, суцільно заглиблюючись у минуле, В'язень ніби розриває свій нинішній світ – розсуває стіни своєї в'язниці, і на сцені утворюється та сама велика діафрагма, на яку спрямовані кінопроекції споконвічних, умиротворено спокійних, осяяних сонцем українських пейзажів. Ефект миттєвого розкриття простору в'язниці вражає глядачів, в одну мить стенографічне оформлення повністю трансформується. Стрімкою зміною кадрів охоплено незначний проміжок часу, упродовж якого відбувається дія в кількох різних місцях, та, водночас, надано більше уваги головним подіям п'єси, дещо опустивши другорядні» [38, с. 140-141].

Треба відзначити, що під час презентації цієї вистави в різних містах України, спектакль йшов без оформлення його відеорядом, що значно збіднювало постановку.

Остання вистава, до якої ми звернемося в цьому підрозділі, є репрезентативною для розгляду питання про використання відеоряду в сучасних українських постановках. Це «антрепризна моновистава в жанрі, наближеному

до stand-up шоу, під назвою «FaceBook P.S.» (режисер та автор п'єси Д. Колбергс, актори – спочатку О. Ромашко, потім Ю. Дяк)» [23, с. 112].

Звернемо увагу на те, що з цією виставою глядачі могли познайомитися не тільки у 2015 – 2016 роках у різних містах України, але і в Харкові у січні 2017 року (у ТКЦ (малий зал) ХНАТОБу). Театрознавиця пише, що «цей спектакль являє собою монолог сучасної людини, котра більшу частку життя проводить у віртуальному світі, де аватари стають ближчими за реальних друзів, а найбільша радість – отримати якнайбільше «лайків». Протягом усієї вистави актор працює (зокрема, і вступаючи у прямий контакт із публікою) на тлі проєкції сторінки персонажа в мережі Facebook, на якій у цей час з'являються коменти, фото, «лайки» та інші реакції його дописувачів (зокрема, і реальних, знайомих глядачам у залі); він відповідає на них, і так до нескінченності. Віртуальний світ вступає з реальним у химерні стосунки, межі реальності розмикаються. Відрізок життя, вміщений у виставу, завершується, але персонаж так і не може дати собі ради, що цілком логічно: проблема героя і за межами театру та конкретної вистави наразі не має свого розв'язання» [23, с. 112-113].

Як бачимо, і в моновиставах можна активно використовувати відеопроєкції, у той же час все залежить і від задуму моновистави, і від технічних можливостей театру для втілення творчого задуму.

3.2. Втілення задуму щодо застосування відеоряду у лінії Михайла в інтерактивній виставі-грі «Торкатися дозволено»

Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу того, що було зроблено нами у нашому творчому проєкті, осмислимо, що на сьогоднішній день пропонують режисери та художники-сценографи, які використовують відеоряд у своїх виставах. Тим більш, що дослідники вже зазначили, що «використання різноманітних відеопроєкцій на екрани у виставі є домінуючими інструментами та інструментами вираження» [36, с. 32].

Насамперед, це написи або символи, які завдяки проєкції можуть відбиватися на заднику та бокових завісах сцени («Так казав Заратустра», «Сталкери», «Гамлет. Вавилон») чи на воді («Голіаф»).

У спектаклях активно застосовують і фотозображення. Це можуть бути:

- світлини природних явищ – північне сяйво («О восьмій на ковчезі»), морські хвилі («Загадкові варіації»);
- світлини сімейні («Вій. Король землі»);
- світлини, що пов'язані з тією чи іншою добою («Квітка Будяк»);
- світлини ликів на іконах («Вій. Король землі»);
- світлини коханої жінки («Загадкові варіації»);
- фотозображення барочних орнаментів і картин («Мольєріана»);
- фотографічні зображення архітектурних споруд («Дама з камеліями»);
- слайди з гоголівськими героями («Gogol Пошук»);
- фотографічні абстраговані втілення видінь героїв («Дама з камеліями», «Квітка Будяк», «Gogol Пошук»).

Режисери і сценографи пропонують цікаві підходи і до кіноряду. Тут можна назвати такі варіанти транслявання відеозображень:

- друковані тексти («Дві дамочки...», «Сталкери», «FaceBook P.S.»);
- природні явища та краєвиди («Квітка Будяк», «Сталкери», «Сірі бджоли»);
- відеоогляди вулиць, будівель, заводів та ін. («Квітка Будяк», «Сталкери», «Сірі бджоли», «Top girls»);
- записи з камер спостереження («Квітка Будяк», «Top girls»);
- телезвернення («Квітка Будяк»);
- абстрактні зображення, що є образом-символом марень героїв («Квітка Будяк»);
- вид з вікна потягу, що рухається («Дві дамочки...»);
- внутрішні інтер'єри будівель («Дві дамочки...»);
- спогади героїв («Дві дамочки...», «Едіт Піаф. Сповідь», «Момент кохання»);

- крупний план зйомки під час вистави («Top girls», «Гамлет. Вавилон»);
- записи камерою подій, що відбуваються на сцені або за сценою в реальному режимі («Top girls», «Gogol Пошук»);
- попередній запис подій, який потім буде демонструватися на екрані під час вистави («Gogol Пошук», «Ірен і духи», «Бурлака»).

Треба звернути увагу і на можливості анімації, яку режисери зі сценографами не так активно використовують, як інші види відеоряду, але на сьогодні все ж таки існують цікаві приклади цього звернення – «Сталкери», «Войцек», «Гамлет. Вавилон», «Щуролов», «Золотоволоска», «Момент кохання» та ін.

Як бачимо, перед автором проєкту, який вирішив використати в своїй виставі відеоряд, стоїть дуже важке питання: що обрати з сучасного арсеналу великої кількості варіантів, запропонованих українськими режисерами та сценографами, в своїх виставах за останнє десятиліття?

Наш герой, Михайло, тренер зі спортивних бальних танців. Йому 25 років. У нього свій власний танцювальний клуб. Він живе окремо від батьків. Вихідною подією стає смерть його молодшої сестри Софії через приліт у будинок снаряду. Війна виступає у ролі запропонованих обставин, які також додають складнощів на шляху Михайла. (Додаток 4).

Після страшної втрати герой не може займатися справою свого життя, він не може тренувати дітей та займатися танцями. Михайло відчуває душевну кризу, він розгублений, не знає, як йому бути далі, як буде правильно вчинити, йому здається, що навколо одна безвихідь, самота та порожнеча, і саме це він намагається побороти у середині себе.

В цій історії глядач разом із головним героєм проходить етапи його душевного відродження та подолання внутрішньої кризи, тобто наша історія розповідає про людину, що знаходить в собі сили знову рухатися вперед та продовжувати жити, а не існувати. Але чи зможе Михайло знову вчити дітей танцювати, або він вирішить йти зовсім іншою стежиною свого життя? Все буде залежати від вибору глядача.

Герой постійно питає себе: як далі бути? Він намагається боротися, продовжувати свою справу, але інколи обставини можуть бути сильнішими за людину.

У нашій моновиставі можна було б просто зробити одну сюжетну лінію, де головний герой знову вертається на свій шлях та займається улюбленою справою, але, на наш погляд, життя складається по-різному, і люди також усі різні, і не всі можуть подолати кризу і повернутися до повноцінного життя. Інколи обставини б'ють так, що люди довго не можуть прийти до тями, а потім вони обирають зовсім інший шлях та цілі, тому в цій роботі герой показаний в різних іпостасях, і звинувачувати його чи ні – буде вирішувати сам глядач, тобто все буде залежати від вибору глядача.

Місцем, де відбувається дія, є коридор. Треба зазначити, що коридор обраний не випадково, він дає символістичну навантаженість та атмосферу, передає внутрішній світ героя. Акторові, на наш погляд, треба вміти обживати той простір, де він знаходиться, тому коридор обставлений коробками, речами, на стінах розклеєні танцювальні номери, які чіпляють танцюристи собі на костюми на змаганнях, розкидані металеві бляшанки, посуд впереміш з кубками та медалями та ін. Це все передає внутрішній стан героя, який заплутався, загубився у собі самому і який не знає, що робити далі.

В моновиставі актор представлений одразу у трьох площинах – грає образ, себе і своє ставлення до героя. В моновиставі актору нема від кого «відштовхнутися», у нього є тільки він сам та простір, в якому він існує. Але у своїй роботі я вирішив використати відео- та фотопроекцію, яка, з одного боку, підтримує актора на сцені, а з іншого – більш глибоко занурює глядача у внутрішній світ героя, показує, про що насправді думає герой. Сучасний глядач, на наш погляд, навчений більше спостерігати, бачити, аніж слухати. Також є тенденція у акторів ховатися за текстом, але текст – це не головне.

Зазначимо, що відеопроекція в нашій роботі виступає як підсилення актора, а не для того щоб прикрити недоліки акторської гри. «Часто театральна ідея існує заради ідеї, коли актор не надто потрібний, оскільки вистава будується

на декораціях чи спецефектах. Але жодна картинка не замінить акторської душі, форма не повинна переважати над змістом. На мою думку, моновистава – це «найскладніший жанр театрального мистецтва. Ти не маєш часу розслабитися, кожену секунду мусиш тримати лінію вистави» [6].

В моїй роботі представлені деякі різновиди відеоряду, такі як відеопроєкція, фотопроєкція та текстова проєкція.

Прикладом текстової проєкції є фрагмент, коли Михайло роздивляється світлину Софії, де на звороті написаний їх спільно придуманий в дитинстві вірш, текст якого проєцирується на білу сорочку героя.

Одним з прикладів фотопроєкції є момент, коли Михайло виходить на відеозв'язок зі своїми учнями, і перед ним з'являється багато іконок, які проєцируються на різні предмети на площадці: стіну, коробку, ящик, кубок, книгу, простирадло, чашку, самого героя, дорожню сумку. В цьому варіанті проєкція виступає як ілюстрація, але вона передає у той же час і внутрішній стан героя, оскільки, куди б він не подивився, всюди він бачить своїх учнів, і це додає емоційності монологу героя, бо фотопроєкція ніби вступає з ним у взаємозв'язок, дає йому поштовх, підсилюючи його внутрішні переживання, які відправляють його у спогади минулого.

Спочатку в нас була ідея зробити це як відеопроєкцію, щоб іконки з дітьми рухалися, діти розмовляли, але ми вирішили зробити статичний варіант (фотопроєкцію), оскільки це краще передає глядачу стан героя, тому що він не може зрозуміти, це реальність чи сон, в нього все розпливається перед очима, він спочатку бачить учнів, а потім для нього ніби в кожній іконці з'являється образ Софії.

Завдяки відеопроєкції в нашій роботі розкривається, що бачить під час сну мій герой: його школа танцю, паркет, станок, дзеркала, він розминається, грає музика, заходять люди, починається тренування. Ракурс виставлений таким чином, щоб було видно тільки ноги персонажів, щоб було враження, що він якби дивиться у щілинку, зі сторони, на своє життя.

Є сцена, де поєднано як відео-, так і фотопроекцію, цей відеоряд передає «кіноплівку бачень» Михайла, його думки. Герой стоїть із заплющеними очима, а на ньому зображується проекція потяга, потім приготування до змагань, костюми, зачіски, метушня перед початком змагань, самі танцювальні змагання, софіти, судді, радість на обличчях, сльози, медалі, і потім все обривається. Знов таки, потяг можна прочитати, як один з етапів життя Михайла, оскільки постійно відбуваються якісь поїздки, змагання, тренування, танцювальні збори. Але потяг також є метафоричним символом життя, яке постійно рухається уперед, але чи людина знаходиться в середині, чи стоїть і проводить його на пероні, залежить тільки від неї.

Також у виставі є епізод, де фотопроекція з'являється усім знайомим класичним прийомом – на білому тлі (простирадлі). Виникає фото Михайла, у фраку, і головний герой починає вести монолог із самим собою, звертаючись до своєї фотопроекції. А потім фотографія героя змінюється на світлину Софії, з якою він теж починає розмовляти.

В цьому проєкті ми хотіли, щоб відеоряд долучався до цієї історії, щоб він став ніби ще одним персонажем, який дає «пас» головному герою і підсилює внутрішню боротьбу та почуття Михайла.

ВИСНОВКИ

Аналіз показав, що, починаючи з перших років XX століття, режисери активно розпочали використовувати у своїх виставах, оперетах, феєріях, ревію, оглядах широкі можливості відеопроєкцій на екрани: від фотодокументів, написів, таблиць (Е. Піскатор) до кінохронік (Л. Курбас, Е. Піскатор), заздалегідь знятих короткометражних фільмів (Ж. Мельєс, Ф.Д. Кіслер, Е. Піскатор), окремих сцен (Л. Курбас), необхідних для сюжету постановок, облич героїв крупним планом (Л. Курбас), що дозволяло краще розкривати переживання героя, та перших варіантів анімаційних (мультиплікаційних) роликів (В. Маккей).

Звернемо увагу на те, що відразу режисери завзято експериментують і з можливостями продовжувати події, які були зафіксовані за межами театральної сцени у вигляді відеоряду, безпосередньо на сцені і навпаки (Л. Курбас, ін.).

Сучасний український театр в останні десятиліття активно застосовує можливості відеоряду, бо це допомагає вирішувати режисерам під час створення вистави одночасно кілька завдань. Так, наприклад, можна краще використовувати простір сцени, що особливо важливо для балету.

Завдяки ілюстративно-натуралістичному підходу до фото- та відеозображень можна точніше проілюструвати те чи інше місце дії: зовнішні види будинків, заводів, палаців, внутрішні інтер'єри приміщень, ті чи інші природні явища, пори року, а також переміщення героїв у просторі (умовне на сцені чи за лаштунками сцени), тощо; водночас фото, відео чи анімаційні ілюстрації допомагають, як показав аналіз, детально розкривати, про що думають або про що згадують герої, або навіть їх марення. Це можуть бути світлини коханих, їх очі, посмішки, лики святих, якісь події, що найкраще запам'яталися героям, їх переживання та інше.

Образи-символи або метафори, які з'являються у виставах завдяки саме відеоряду, цікавіші, ніж ілюстрації, проте їх іноді значно складніше розшифрувати, ніж ті, що не пов'язані з відеопроєкцією (наприклад, засівання

умовного поля у виставі «Бурлака» О. Ковшуна зерном, що водночас відбувається і на сцені, і на екрані).

Ще один важливий момент. Останнім часом у виставах проєкція йде не тільки на екрани, які можуть розташовуватися в різних варіантах по сцені, але й пускається на задник, на бокові завіси, стелю, планшет, а також на акторів, які задіяні у спектаклі.

Аналіз також показав, що зараз режисери активно використовують не лише фото- та кіноряд, а й написи, знаки, надруковані невисловлені думки героїв та ін., що суттєво урізноманітнює візуальний ряд вистави.

Таке багатство можливостей відеоряду, яке ми виявили завдяки роботі над теоретичною частиною нашого магістерського дослідження, відкриває нові горизонти перед творцями, наприклад, творчих проєктів, що пов'язані з моновиставами.

Нам здається, що сучасний глядач, особливо молодий, який виховується на роликах різних соціальних мереж і має кліпове мислення, зможе краще зрозуміти ідейно-мистецькі концепції, що закладаються акторами у моновистави, завдяки зверненням авторів постановок до відеоряду. У той же час треба пам'ятати про міру, тому що, якщо перебрати з експериментами в цьому плані, то можна отримати зворотний ефект, про що свого часу попереджали театрознавці (наприклад, Г.К. Липківська).

І тут виникають нові проблеми, тому що автору творчого проєкту хочеться створити щось нове, з одного боку, а з іншого – використати всі можливі види відеопроєкцій на рівні анімації, фотографій та безпосередньо відеоряду.

Безсумнівно, усвідомлення міри прийде до творця проєкту не одразу, проте ретельно вивчений досвід яскравих робіт українських режисерів, зроблених самостійно чи в колаборації із західноєвропейськими колегами, на нашу думку, дасть безпрецедентний поштовх до створення нових оригінальних моновистав з використанням можливостей відеоряду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арт-технології – як сучасні розробки впливають на мистецтво. Інтерв'ю. *Life*. URL: <https://lifegid.media/interview/art-technologi%D1%97-yak-suchasni-rozrobki-vplivayut-na-mistectvo-intervyu.html>
2. Бабенко І. Якось в Авдіївці... Віталій Малахов поставив у Театрі на Подолі прем'єру «Сірі бджоли» за однойменним романом Андрія Куркова. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yakos-v-avdiivtsi>
3. Бірта Г.О., Бургу Ю.Г. Методологія і організація наукових досліджень: навчальний посібник. К.: «Центр учбової літератури», 2014. 142 с.
4. Васильєв С., Чужина І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ: ГО «Культурна Асамблея», КЖД «Софія», 2018. 145 с.
5. Веселовська Г. Живе і мертво в театрі цифрових технологій. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2018. № 14. С. 160-162.
6. Гладка К. Євген Нищук. Монологи. *TEATRE – театральний портал*. URL: <https://teatre.com.ua/actor/evgen-nyschuk-monology/>
7. Грицук В. Жертви – всі! *Кіно-Театр*. 2013. № 6. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1548
8. Дама з камеліями. *Національна опера України. Новини*. URL: <https://opera.com.ua/news/dama-z-kameliyami>
9. Данильян О.Г., Дзьобань О.П. Методологія наукових досліджень: підручник. Харків: Право, 2019. 368 с.
10. Долганова І. Проба феєрії. *Український театр*. 2017. № 2–3. С. 32–33.
11. Дончук М. Прем'єра: «Голіаф» – перша в Україні постановка на основі коміксу. *Viva*. URL: <https://viva.ua/ru/afisha/6241-premyera-goliaf-persha-v-ukraini-postanovka-na-osnovi-komiksu>

12. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. К.: Фенікс, 2012. 512 с.
13. Каленіченко О.М. Взаємодія мистецтв театру, кіно та музики в постмодерністських інтерпретаціях творів корифеїв режисером О. Ковшуніном. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірка наукових статей. Вип. 66. Харків: ХНУМ, 2023. С. 158-175.
14. Клековкін О.Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.
15. Константинова К. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України і Яра Мистецька Група презентують виставку «Курбас у Києві», присвячену 130-річчю з дня народження генія українського театру Леся Степановича Курбаса. Куратори проекту – Вірляна Ткач (Яра, Нью-Йорк) і Тетяна Руденко (головний зберігач музею). Виставку підготовлено за підтримки Програми імені Фулбрайта в Україні. *ZN,UA. Дзеркало тижня*. URL: <https://zn.ua/ukr/ART/kurbas-zupinivsyia-v-kiyevi-.html>
16. Котенок В. «Вій. Король землі» театру «Дах». Вистава фантом. *Nota Bene. Сайт про український театр, культуру і мистецтво*. URL: https://ilkiv-viktoria.blogspot.com/2013/02/blog-post_28.html
17. Котенок В. «Дві дамочки...» на Лівому березі. «Танцюй, допоки молодий...». *Nota bene: Сайт про український театр, культуру і мистецтво*. URL: <https://ilkiv-viktoria.blogspot.com/>
18. Котенок В. Мед із присмаком «війни». *Кіно-театр*. 2020. № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=2496
19. Кужельний О. Курков, Штайнмайєр і Малахов. Роздуми після перегляду вистави «Сірі бджоли». *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/kurkov-shtaynmayyer-i-malakhov>
20. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи. Балтимор-Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.

21. Лимар Л.Д. Вплив мистецтва кіно на розвиток театрального процесу. *Екранознавство*. Вип. 3. Київ: Інститут журналістики КНУ, 2019. С. 130-137.
22. Липківська Г.К. Перенасичений розчин театральності від Олександра Ковшуна. *Кіно-Театр*. 2012. № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1376
23. Липківська Г.К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. № 1. С. 103-115.
24. Медвідь Т.А. Використання мультимедійних технологій в хореографічному мистецтві. *Culturology, Sports and Art History*. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/6366/1/88.pdf>
25. Овчаренко Е. Таєниці «сірої» зони. *I-UA.TV / Культура*. URL: <https://i-ua.tv/culture/26077-taiemnytsi-siroi-zony>
26. Олтаржевська Л. «Щуролов». Більше об'єму й інтерактиву. *Україна молода*. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1754/164/62111>
27. Олтаржевська Л. Страшний сон «Квітки Будяк». *Україна молода*. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/2325/164/82700>
28. Олтаржевська Л. Пекучий присмак гіркового меду: «Сірі бджоли» в Театрі на Подолі: вистава, що болить. *Київ театральньо-концертний*. URL: <https://www.tkk.media/pekuchyj-prysmak-hirkoho-medu/>
29. Островерх О. *Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. Курбасівські читання*. К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. № 6, ч. 1. С. 45-53.
30. Паляничка О. Top Girls: коли платня надто висока. Рефлексії на виставу Дмитра Захоженка «Top Girls» (прем'єра – 8 травня 2021 р.) у театрі ім. Лесі Українки. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/105328>
31. Пилипенко Г.-Г. У столичному Молодому театрі розповіли про сьогоднішнє виживання в чорнобильській зоні. *Урядовий кур'єр*. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/news/u-stolichnomu-molodomu-teatri-rozpovili-pro-sogode>

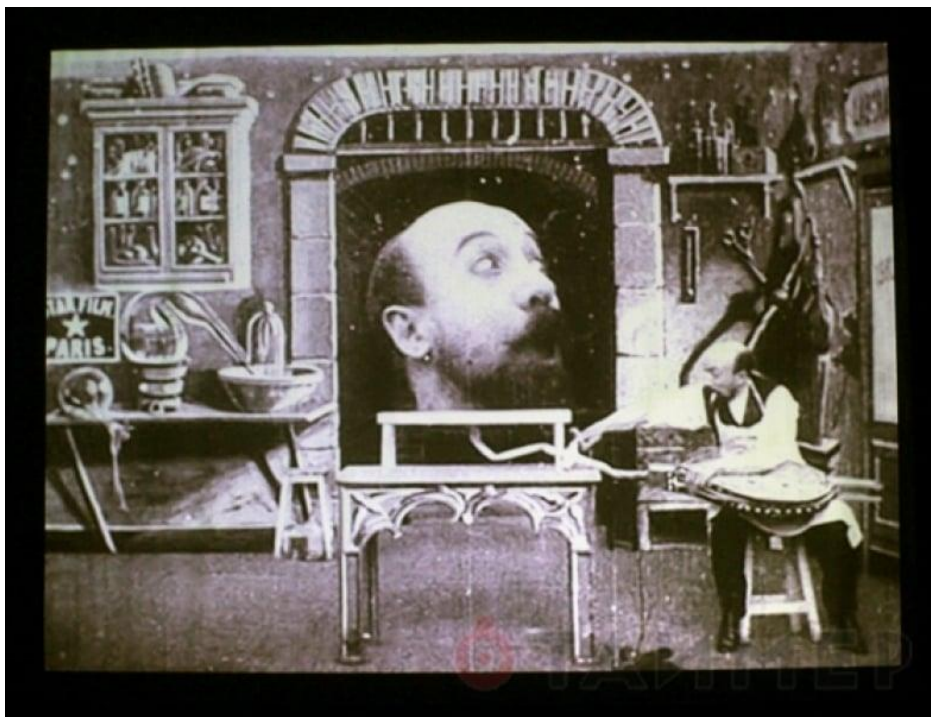
32. Погрібна А. Там бути щуролову. *Кіно-Театр*. 2011. № 1.
URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1062
33. Поліщук Т. Креативна реалізація. В Києві відкриється лабораторія перформативних медіатехнологій. *День*. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/kreatyvna-realizatsiya>
34. Самборська Ю. Бджоли і ... nothing else matters. *ZN,UA. Дзеркало тижня*. URL: https://zn.ua/ukr/ART/bdzholi-i-nothing-else-matters-332837_.html
35. Спас О. Ідентичність театру: нова гравітація. *ZBRUC*. URL: <https://zbruc.eu/node/107555>
36. Тонкошкура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2022. № 18 (2). С. 30-35.
37. Триколенко С.Т. «Момент кохання» на сцені «Сузір'я». *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 3. С. 124-130.
38. Триколенко С.Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції: дис. ... кандидата мистецтвознавства. Київ, 2016. 239 с.
39. Триколенко С.Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. 2016. Вип. 2. С. 147-156.
40. У Києві зіграють українсько-швейцарський спектакль про Гамлета. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/u-kijevi-zigrayut-ukrajinsko-shveycarskiy-spektakl-pro-gamleta-415210.html>
41. Усачова О. Театральні відкриття грудня: 4 прем'єри на різні смаки. *Mind*. URL: <https://mind.ua/style/20191329-teatralni-vidkrittya-grudnya-4-premeri-na-rizni-smaki>
42. Чужинова І. Два кроки в напрямку до узбіччя (До творчого портрету режисера Дм. Богомазова). *Просценіум*. 2008. №. 3. С. 58-61.

43. Шевченко Й. «Березіль». Життя і творчість Леся Курбаса / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків: Літопис, 2012. С. 140-158.
44. Щукіна (Коваленко) Ю.П. Провокація Заратустрою. *Голос України. Культура*. URL: <http://www.golos.com.ua/article/58936>
45. Щукіна Ю.П. Трагіексцентрична Валькірія. *Український театр*. 2015. № 4-5-6. С. 6-7.
46. Щукіна Ю.П. Казка театру для дітей нового покоління. *Слобідський край*. URL: <https://www.slk.kh.ua/>
47. Щукіна Ю.П. Вид, що зникає. *Інфосіті*. URL: <https://izvestia.kharkov.ua/>
48. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2019. № 2 (1). С. 52-72.
49. Юринець В.Є. Методологія наукових досліджень: навчальний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 178 с.
50. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. Cambridge: MIT Press, 2007. 808 pp.
51. Gieseckam G. *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2007. URL: https://archive.org/details/stagingscreenuse0000gies_y2k9/page/n5/mode/2up
52. Gutierrez K. The Use Of Technology In Musical Theatre. *Bright Star Musical*. URL: <https://brightstarmusical.com/the-use-of-technology-in-musical-theatre/>
53. How Technology Has Changed Theater. *Illuminated Integration*. URL: <https://illuminated-integration.com/blog/how-technology-has-changed-theater/>
54. Multimedia in the Modern Theatre. *Theatre and Art*. URL: <https://worldoftheatreandart.com/multimedia-modern-theatre/>
55. Sadoul G. Histoire générale du cinéma. Paris: Denoël, 1973. URL: <https://archive.org/details/histoiregenerale0006sado/page/n7/mode/2up>

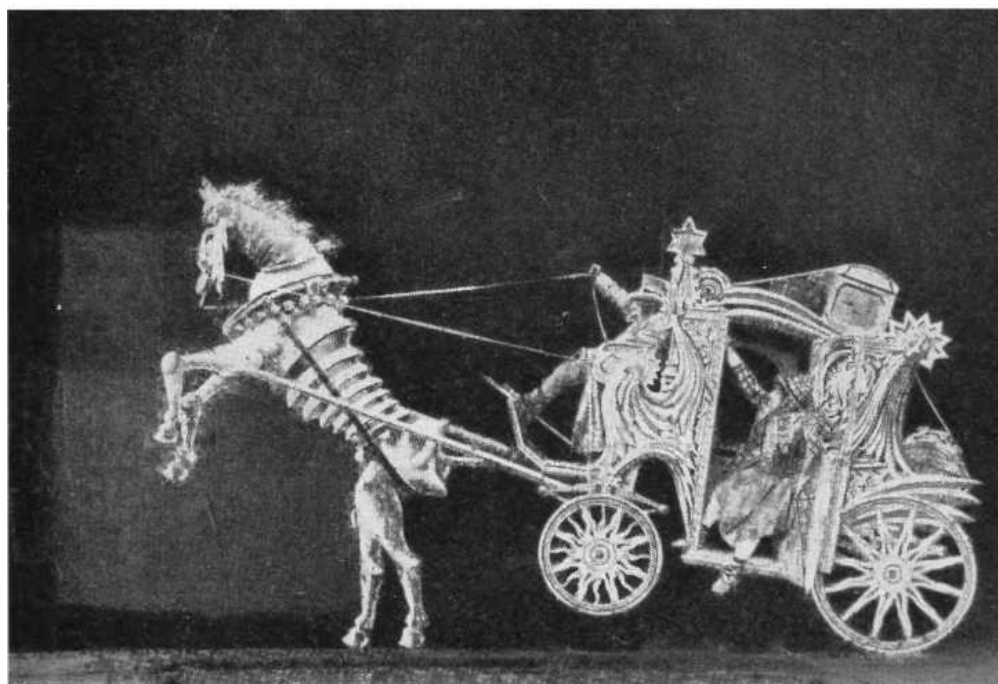
56. Saltz D.Z. Live Media: Interactive Technology and Theatre. *Theatre Topics*. Volume 11, Number 2, September 2001. URL: <https://nyuskirball.org/wp-content/uploads/2018/03/Live-Media-Interactive-Technology-and-Theatre-by-David-Z.-Saltz.pdf>
57. Saltz D.Z. Modes of Media in Digital Performance. *Howlround Theatre Commons*. URL: <https://howlround.com/modes-media-digital-performance>
58. Shchelokova M. Digital media in modern art (theater performances). Hogskolen i Hedmark, 2016. 85 pp.

ДОДАТКИ

Додаток 1.



Сцена з вистави «Людина з гумовою головою» (1902), режисер - Жорж Мельєс
Фото з сайту <https://trassae95.com/all/news/2013/04/12/potomki-zhorzha-meljesa-predstavili-odessitam-ego-kinokonzert-6511.html>

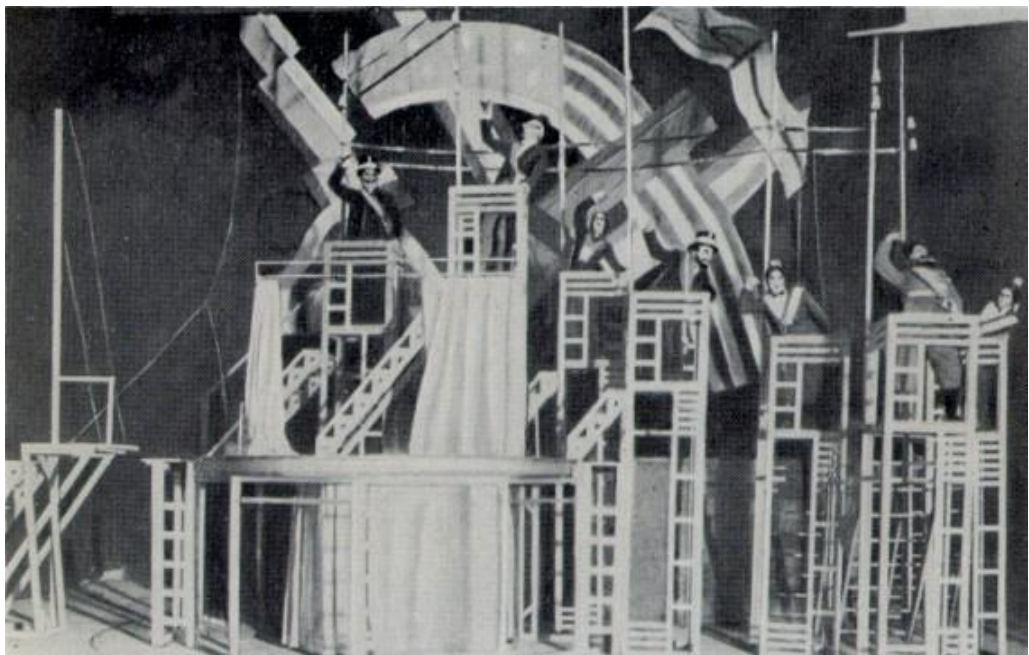


Сцена з вистави «400 витівок диявола» (1906), режисер - Жорж Мельєс
Фото з сайту <https://coollib.net/b/260867/read>

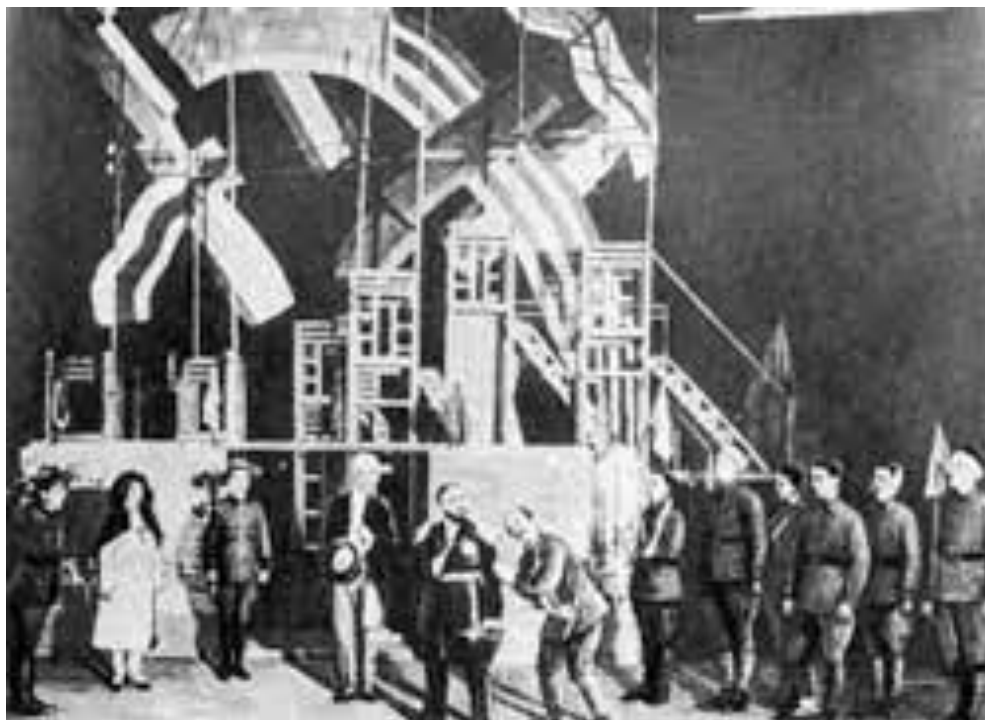


Сцена з вистави «Динозавр Герті» (1914), аніматор - Вінзор Маккей
 Фото з сайту

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%B2%D1%80_%D0%93%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%96



Сцена з вистави «Джінні Гігінс» (1923), режисер - Лесь Курбас
 Фото з сайту <https://zn.ua/ukr/ART/kurbas-zupinivsya-v-kiyevi-.html>



Сцена з вистави «Джиммі Гіггінс» (1923), режисер - Лесь Курбас
Фото з сайту <https://archives.gov.ua/ua/berezil/>



Сцена з вистави «Гоп-ля, ми живемо!» (1927), режисер - Ервін Піскатор
Фото з сайту <https://ocnt.com.ua/innovacijnij-napryam-dokumentalnij-teatr/>

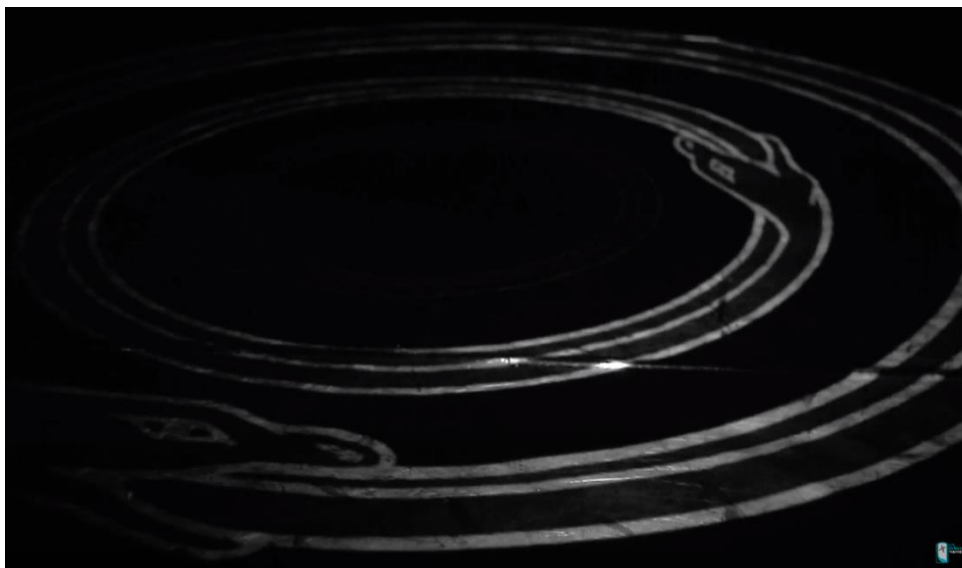
Додаток 2.



Сцена з вистави «Вій. Король землі» (2012), режисер - Владислав Троїцький
Фото з сайту https://www.youtube.com/watch?v=f8832bHH_ys



Сцена з вистави «Вій. Король землі» (2012), режисер - Владислав Троїцький
Фото з сайту https://www.youtube.com/watch?v=f8832bHH_ys



Відеоряд з вистави «Так казав Заратустра» (2013), режисер –
Володимир Кучинський

Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=Ra3zTqpRdpE>



Сцена з балету «Дама з камеліями» (2014), постановка - Аніко Рехвіашвілі

Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=eElciPCses8>



Сцена з балету «Дама з камеліями» (2014), постановка - Аніко Рехвіашвілі

Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=eElciPCses8>



Сцена з вистави «Голіаф» (2018), режисер - Ілля Мощицький

Фото з сайту <https://life.nv.ua/ukr/art/novi-formi-u-kijevi-vidbulasja-premjera-pershoho-spektaklju-postavlenoho-za-komiksom-2515399.html>



Сцена з вистави «Голіаф» (2018) , режисер - Ілля Мощицький

Фото з сайту <https://life.nv.ua/ukr/art/novi-formi-u-kijevi-vidbulasja-premjera-pershoho-spektaklju-postavlenoho-za-komiksom-2515399.html>



Сцена з вистави «Квітка Будяк» (2013), режисер - Станіслав Мойсєєв

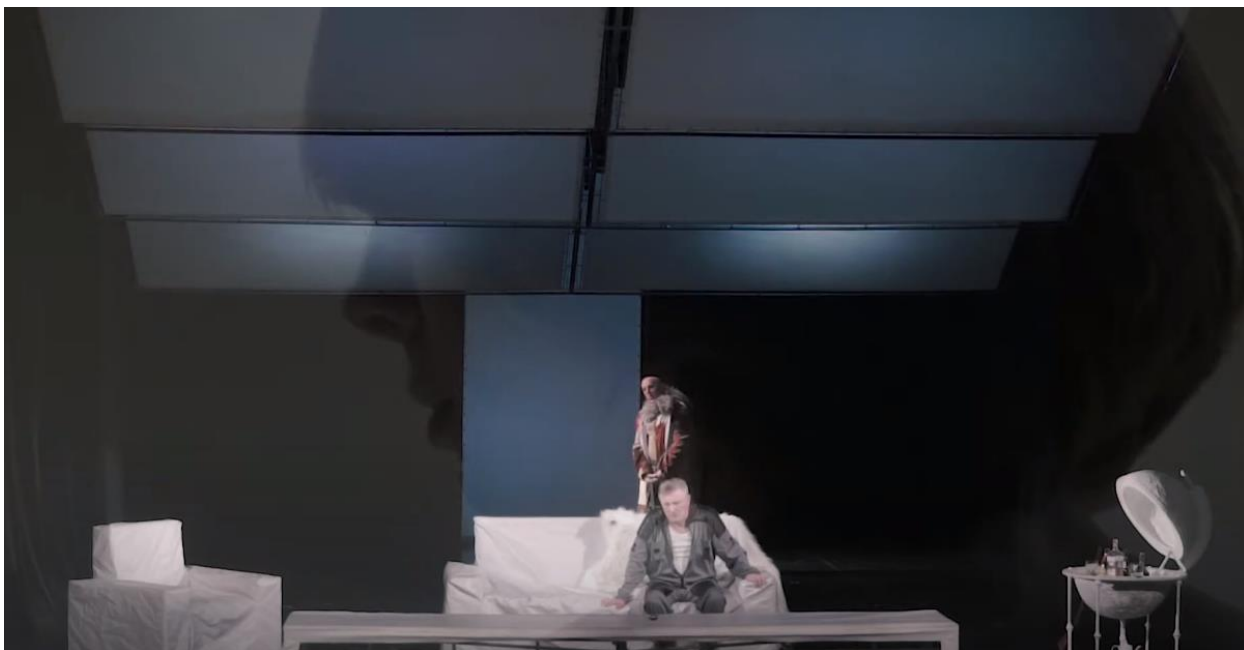
Фото з сайту <https://concert.ua/uk/event/kvitka-budjak-02>



Сцена з вистави «Квітка Будяк» (2013), режисер - Станіслав Мойсеєв
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=ru5m2BqVhVA>



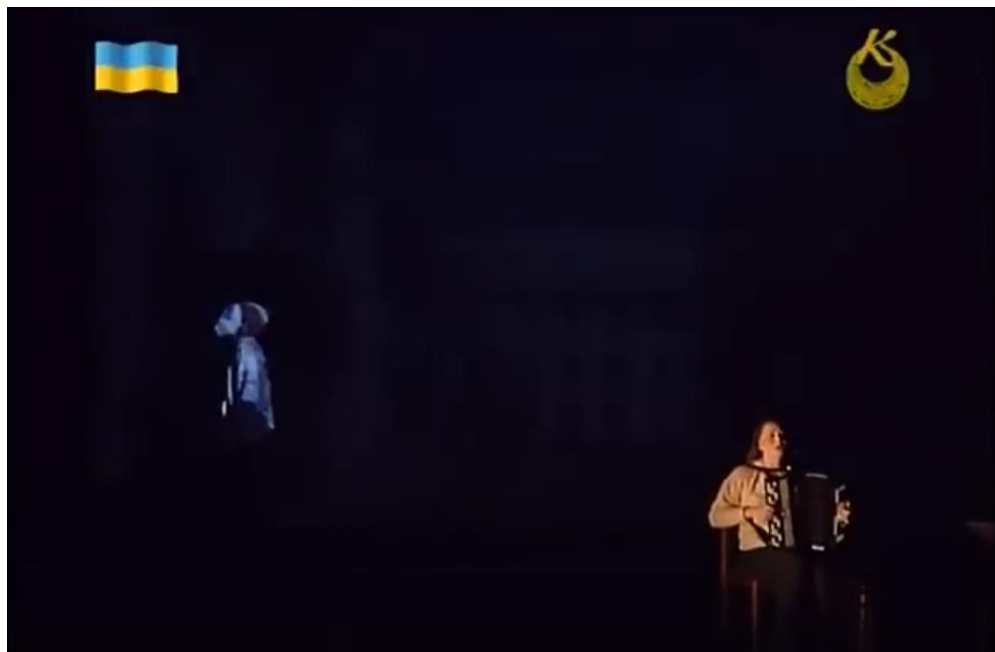
Сцена з вистави «Квітка Будяк» (2013), режисер - Станіслав Мойсеєв
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=ru5m2BqVhVA>



Сцена з вистави «Загадкові варіації» (2013), режисер - Андрій Білоус
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=NCkGg3RILiU>



Сцена з вистави «Загадкові варіації» (2013), режисер - Андрій Білоус
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=NCkGg3RILiU>



Сцена з вистави «Сталкери» (2015), режисер - Стас Жирков

Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=IZemECyVzvM&t=146s>



Сцена з вистави «Сірі бджоли» (2019), режисер - Віталій Малахов

Фото з сайту https://theatreonpodol.com/afisha/siri-bdzholy_trashed/



Сцена з вистави «Top Girls» (2021), режисер - Дмитро Захоженко
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=fIB1NNpJJco>



Сцена з вистави «Top Girls» (2021), режисер - Дмитро Захоженко
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=fIB1NNpJJco>



Сцена з вистави «Top Girls» (2021), режисер - Дмитро Захоженко
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=fIB1NNpJJco>



Сцена з вистави «Гамлет. Вавилон» (2017), режисер - Дмитро Костюминський
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=Io9u2fU1anU>



Сцена з вистави «Гамлет. Вавилон» (2017), режисер - Дмитро Костюминський
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=Io9u2fU1anU>



Сцена з вистави «Бурлака» (2010), режисер - Олександр Ковшун
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=sPoVDhdLbo8&t=613s>



Сцена з вистави «Бурлака» (2010), режисер - Олександр Ковшун
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=sPoVDhdLbo8&t=613s>



Сцена з вистави «Войцек» (2007), режисер - Олександр Ковшун
 Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=Ylh7gQtjjeU>

Додаток 3.



Сцена з моновистави «Щуролов» (2010), режисер - Дмитро Богомазов
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=1aJJaeEvG08&t=1229s>



Сцена з моновистави «Щуролов» (2010), режисер - Дмитро Богомазов
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=1aJJaeEvG08&t=1229s>



Сцена з моновистави «Щуролов» (2010), режисер - Дмитро Богомазов
Фото з сайту <https://www.youtube.com/watch?v=1aJJaeEvG08&t=1229s>



Сцена з моновистави «Едіт Піаф. Сповідь» (2012), режисер - Ольга Міхневич
Фото з сайту <https://theatre-dnk.com/mono-performance/not-for-public-2/>

Додаток 4.



Сцена з інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено» (2023).

Фото автора.



Сцена з інтерактивної вистави-гри «Торкатися дозволено» (2023).

Фото автора.

Додаток 5.



Голік К. РЕКЛАМА ПІД ЧАС ВІЙНИ: МОРАЛЬНІ, ЕТИЧНІ ТА СТРАТЕГІЧНІ ВИМІРИ	618
Головнюков В.І. ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ЛЮДСЬКОГО КАПІТАЛУ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ВІЙНИ	156
Головченко Г.С. ДОСЛІДЖЕННЯ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ РОЗМІРНИХ ХАРАКТЕРИСТИК ЗЕРНА ТА ПОБУДОВА ВАРІАЦІЙНОЇ КРИВОЇ РОЗПОДІЛУ НАСІННЯ ПШЕНИЦІ	158
Голодник Ю.А. ПРАВООХОРОННІ ВІДНОСИНИ В ДІЯЛЬНОСТІ ПРАВООХОРОННИХ ОРГАНІВ	160
Гончарова І.І. СПАДКОВІ НЕДОЛІКИ ПРИ РОЗВЕДЕННІ СОБАК	162
Горак В.П., Бойко Г.О. СУЧАСНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ СПІВПРАЦІ ПЕДАГОГА ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ З СІМ'ЄЮ	165
Гордієнко А.І., Горіянова Н.В., Третяк Н.М., Стародуб Г.С., Бортнік Г.А. ЗМІНИ ПОКАЗНИКІВ ПРОТИПУХЛИННОГО ІМУНІТЕТУ У ХВОРИХ НА ГОСТРУ МІСЛОЇДНУ ЛЕЙКЕМІЮ	167
Горобець І.А. МОТИВАЦІЯ ПРАЦІ, ЯК СКЛАДОВА ЕФЕКТИВНОЇ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ	169
Горохова В.М. З ДОСВІДУ ФОРМУВАННЯ ФІНАНСОВОЇ ГРАМОТНОСТІ СТУДЕНТІВ	171
Григасов О.І. МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ТЕАТРІ: СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ	174
Гук Л.В., Буяльська Н.П. ВИКОРИСТАННЯ ДОБАВОК СЕЛЕНУ У ВИРОБНИЦТВІ ХЛІБОВУЛОЧНИХ ВИРОБІВ	177
Данильченко Ю.Б. ОСОБЛИВОСТІ СУБ'ЄКТИВНИХ ФАКТОРІВ КРИМІНАЛЬНИХ ПОРУШЕНЬ ПРАВИЛ ДОРОЖНЬОГО РУХУ В УМОВАХ ВІЙНИ	179
Дем'янчук О.Г. ОРГАНІЗАЦІЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ З ТУРИЗМУ	181
Дергалюк М.О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОТЕНЦІАЛОФОРМУЮЧОГО ПРОСТОРУ У НАПРЯМІ ПІДВИЩЕННЯ САМОДОСТАТНОСТІ РОЗВИТКУ РЕГІОНІВ	183
Дзєвицька Л.С. ВПЛИВ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СВІТУ НА ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ	186
Дмитрук М.А., Ткач Т.Б. ПРОГРАМНА СИСТЕМА ДЛЯ ПІДТРИМКИ HR-MЕНЕДЖЕРА	188
Добровольська В.В. ЩОДО ЕЛЕКТРОННОЇ КОМЕРЦІЇ ЯК РІЗНОВИДУ ГОСПОДАРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	190
Долга Г.В. ОСОБЛИВОСТІ СТРАТЕГІЧНОГО УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВОМ	193
Доценко Я.І., Панасюкова О.Р., Кирилова Т.В., Мотрич І.В. ОСОБЛИВОСТІ ІМУНОЛОГІЧНОЇ РЕАКТИВНОСТІ У ХВОРИХ НА ТУБЕРКУЛЬОЗ ДІТЕЙ ІЗ КОНТАКТУ З ХВОРИМ НА ТУБЕРКУЛЬОЗ	195
Дубініна Т.В. РОМАН ІРИНИ ВЛАСЕНКО «ЧУЖІ СКАРБИ» В КОНТЕКСТІ УРОКІВ ЛІТЕРАТУРИ РІДНОГО КРАЮ	197
Дубровська С.А. ПРОЧИТАННЯ РОЛІ ОНИ ПРИ ПІДГОТОВЦІ МОНОВІСТАВИ ЗА П'ЄСОЮ О. ІРВАНЦЯ «МАЛЕНЬКА П'ЄСА ПРО ЗРАДУ ДЛЯ ОДНІЄЇ АКТРИСИ»	200
Скаторінін І.В. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЗДІЙСНЕННЯ ФІНАНСОВОГО ПЛАНУВАННЯ ТА ПРОГНОЗУВАННЯ: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ	203
Слізарова В.В. 3D МОДЕЛЮВАННЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ	205
Смєнь Н.О. СОЦІО-КУЛЬТУРНА КОМПОНЕНТА ЕГОЦЕНТРИЧНОСТІ ПОЕЗІЇ ЛУІЗІ ГЛІК	208
	210



Додаток 6.

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

САО-2024, № 12.01.2024

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	Олексій ГРІДАСОВ
Назва роботи	«ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ВІДЕОРЕДАКТУ НА СЦЕНАХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ 2010 – 2020-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРАКТИВНОЇ ВИСТАВИ- ГРИ «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 Каленіченко О. М.
Дата подачі до бази даних	24.12.2023
Рік написання роботи	2022-2023 р.р.
Результати перевірки	
Роботу перевірено в програмі	Unicheck
Показник унікальності тексту	10,7%

Старший лаборант навчальної
лабораторії історії театру



(підпис)

Григор'єва Анастасія
(власне ім'я, прізвище)