

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

**РОЗВИТОК ФІЗИЧНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ
СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.**

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

Виконав:
здобувач вищої освіти
За ОПП Акторське мистецтво
драматичного театру і кіно
Вячеслав ШАУЛЬСЬКИЙ

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

Рецензент:
заслужений діяч мистецтв,
директор-художній керівник,
провідний майстер сцени
Київського театру української традиції «Дзеркало»
Володимир ПЕТРАНЮК

Допущено до захисту:
Завідувачка кафедри
доцент, заслужена артистка України
Оксана СТЕЦЕНКО
«11» січня 2024 р.

Харків 2024

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	6
1.1. Огляд літератури з теми дослідження.....	6
1.2. Жанр фізичного театру та його розвиток на сценах західної європи та України.....	7
Висновки до розділу.....	15
Розділ 2. ОСНОВНІ ЗАСАДИ ФІЗИЧНОГО ТЕАТРУ.....	16
2.1. Майстерність актора у фізичному театрі.....	16
2.2. Драматургія у фізичному театрі.....	27
2.3. Основні представники фізичного театру.....	30
Висновки до розділу.....	50
Розділ 3. ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ.....	53
3.1. Український фізичний театр. Мова крізь призму історії та сучасності.....	53
3.2. Фізичний театр та його взаємодія з іншими мистецтвами.....	58
3.3. Дослідження вистави "VIÑO": новий досвід фізичного театру в Україні.....	62
Висновки до розділу.....	68
Висновки.....	70
Список літератури.....	75
Додатки.....	81

ВСТУП

Актуальність Робота досліджує використання форм і методів фізичного театру в сучасних виставах класичних драматичних творів. Дослідження базується на емпірично-теоретичних, порівняльних та систематичних методах. Виокремлено специфіку інтеграції форм і методів фізичного театру в сучасних виставах, що розширюють межі драматичного театру. Це дозволяє інноваційно драматизувати відомі театральні п'єси у контексті сучасного сценічного простору ХХІ століття

Театральне мистецтво є однією з найцінніших цінностей суспільства. Його явище полягає в унікальних взаємовідносинах між глядачем, виконавцем та повсякденним життям.

На сучасному етапі театральні вистави відрізняються взаємною інтеграцією різних видів мистецтва, зокрема активним використанням елементів вистави, пантоміми, візуальних елементів, інтерактивних форм мистецтва тощо. Однією з найпопулярніших форм, на які посилаються режисери при створенні класичних драматичних вистав, є форми фізичного театру, які отримали особливу увагу на сучасному етапі.

Особливості фізичного театру обговорюються в роботах Д. Келлері "Через тіло: практичний посібник з фізичного театру" (2001) [64], М. Набока "Слухати тілом" (2022) [36] та інших. Проте автори фокусуються лише на певних аспектах професійної діяльності їх творців, залишаючи осторонь питання щодо генезису та розвитку фізичного театру. У роботах, присвячених вивченню специфіки сучасних драматичних вистав, наприклад, І. Яснетс "Танець і пластичне рішення вистав у драматичному театрі на зламі ХХ–ХХІ століть" (2004) [67], А. Віслова "Культурні індустрії та театр" (2012) [11], автори головним чином акцентують увагу на новітніх формах та методах, використовуваних у театральних виставах. В контексті цього дослідження найбільш комплексними є роботи К. Вервена "Маски грецької трагедії як

вихідна точка для сучасної вистави” (2001, с. 254–272) та Р. Мосхохоріті “Фізичний театр як підхід до сучасних постановок класичної грецької трагедії” (2009), які систематично розглядають аспекти взаємної інтеграції нових та класичних форм театральних вистав.

Проблема використання форми фізичного театру в сучасних виставах класичних п'єс залишається недостатньо дослідженою і потребує подальшого вивчення

Об'єкт дослідження – сучасне сценічне мистецтво

Предмет дослідження – явище фізичного театру в Україні

Мета дослідження – Проаналізувати сучасні пошуки та стан розвитку фізичного театру у сценічному просторі України

Досягнення даної мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- здійснити аналіз стану дослідження фізичного театру в сучасному науковому дискурсі;
- визначити методологію та найбільш придатні методи дослідження;
- дослідити розвиток жанру фізичного театру в країнах;
- розглянути трансформацію фізичного театру в Україні;
- виявити вплив сучасних соціально-політичних процесів на еволюцію фізичного театру в Україні;
- проаналізувати вистави у жанрі фізичного театру на сценах України
- виявити особливості фізичного театру України

Методологія роботи включає такі загальнонаукові методи дослідження, як аналіз, інтерпретація, узагальнення, що дозволило систематизувати значний обсяг матеріалу, визначити загальні тенденції розвитку та еволюції жанру фізичного театру. Також були використані комплексний, системний, біографічний, історико-хронологічний, описовий, статистичний, емпіричний методи для досягнення поставленої мети.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше розглянуто:

- Режисерські методи вистав в жанрі фізичний театр
- Виконано аналіз фізичних вистав сучасних українських театрів

Практичне значення. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження сучасного українського театру й діяльності. Також узагальнення та висновки, що містяться в роботі, можуть бути корисними й для практичної діяльності фахівців театрального мистецтва в акторській практиці при втіленні на сцені актуальних тем, особливо у сценічних творах.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки оприлюднено на міжнародних наукових конференціях:

1. Науковий проєкт V міжнародна науково-творча конференція «мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні) 19 травня (Додаток Є)
2. IV Всеукраїнського круглого столу "Сучасна мистецька освіта в умовах війни" 26 травня (Додаток Є)

Публікації:

Шаульський В. Фізичний театр як інноваційний підхід до сценічного мистецтва: аналіз вистави "VIÑO" Євгена Корняга. Міжнародна мультидисциплінарна наукова інтернет-конференція Світ наукових досліджень. Випуск 30. <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/5587/> (Додаток Є)

Структура роботи зумовлена логікою дослідження, містить: вступ, три розділи (8 підрозділів), висновки, список використаних джерел із 70 найменувань, додатків. Загальний обсяг роботи — 93 сторінки

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Огляд літератури з теми дослідження

Фізичний театр – це сучасне явище, в якому використовується багато суміжних сценічних технік з інших театрів, які працюють різних жанрах. Також багато є елементів з танцю. Тому що вистави здебільшого не мають тексту і виконуються під музичним супроводом.

Це може буди перформанс, театр залучення, тобто імерсивний театр.

Сучасний театр неможливий без сценографії. Для того, щоб дізнатися більше про сучасну сценографію, звернемось до публікації Ольги Островерх "сучасний театр: між сценографією та інсталяцією" [43] де вона пише про те що має бути задум не тільки у акторів та режисерів та й у сценографа. Це важливо для передачі місця дії, або допомоги у розкритті образу та задуму.

Можна звернутися до Є.Гротовського "бідний театр" [17] - де він має протилежну думку, тобто без усього зайвого і акцент лише на акторській майстерності. Спрощеність у всьому, відмова від декорацій, помпезних костюмів і завдання досягти максимальної виразності за допомогою власного тіла.

Фізичний театр це й про перформанс, про який робив дослідження О.Г.Левченко по темі «сучасний театр: втеча від маски» [30] розкриває тему перформансу про акторів, які стають одночасно і об'єктом та суб'єктом та усунення автора між режисером, актором та глядачем. Перформанс може бути заснований на танцювальних практиках, відомий французький хореограф Жером Бель працюючий над перформансом "Жером Бель" прибрав усе зайве, одяг сцени, костюми, музику та лишивши тільки голос та тіло.

У театральному просторі, поступилися місцем фізичній експресії. За спостереженнями Д. Лекока,

відповідно, у фізичному театрі рухи та мова тіла обираються для того, щоб донести до глядача метафоричні образи світу.

Протягом XX століття багато відомих практиків В. Брехт, Є. Гротовський та інші використовували елементи фізичного театру в процесі еволюції власних

елементи фізичного театру в процесі розвитку власних методів, щоб підкреслити необхідність використання технік візуалізації та фізичної виразності.

Методологічною основою обрано театральну антропологію, зокрема напрацювання одного з авторів базового видання "Словник театральної антропології. Таємне мистецтво виконавця" Еугенію Барби та Нікола Саварезе [2]. Дослідження проведено на матеріалі західноєвропейського, американського та вітчизняного творчого досвіду, а також в контексті інших актуальних мистецьких трендів. Визначено генезу фізичного театру, особливості його виражальних засобів та тематичні пріоритети.

1.2 Жанр фізичного театру та його розвиток на сценах західної Європи та України

На початку було слово? Для багатьох людей, які займаються театром, процес починається з того, що їм дають сценарій, слова драматурга, які служать основою вистави. Але що, якщо існує світ, де це не так очевидно?

Фізичний театр може бути важко описати. Це не пантоміма, це не танець, і це не традиційний театр. Це багато речей і в той же час це не так

"У одного з акторів замкнутий рот, але вільне тіло. Він може рухатися. Другий прикутий до стовпа, але в роті немає кляпа ... Перший - актор мім, другий - актор говорить. Обидва відчувають однакові муки ", - писав Етьєн Декру, творець «тілесної пантоміми» [16] , ідеї якого лягли в основу "фізичного театру" (англ. "Physical theatre").

Фізичний театр - це жанр театральної вистави, в якій переважає рух перед текстом. Актор не залежить від тексту драматурга, а використовує рух та мову тіла для відображення дії. У XX столітті відбулося значне розширення фізичних та пластичних можливостей театру. Зокрема, в 1910-х роках провідні театральні режисери та педагоги розпочали дослідження театральних форм минулого, зосереджених на тілі, таких як спроби реформи методів комедії дель арте, вплив А. Арто на роль тіла актора та перших підходів Ж. Лекока до методу фізичного театру. [1]

Термін "фізичний театр" з'явився в кінці XIX - на початку XX століття. Цей новий тип театру протиставлявся застарілому театру, що базувався на реалізмі та натуралізмі. Фізичний театр використовував новаторський, яскравий підхід, спрямований на надання супроти старому театру, який був багатослівним і інтелектуалізованим. Це відкриття виразних можливостей звільнило уяву актора, чиє тіло стало основним інструментом виразності шляхом спеціальних вправ і технік.

У 1980-х почалися зміни в акторському мистецтві, коли замість психологічного підходу до ролі - з'явилися нові методи акторської виразності. Слова і жести поступово ступали назад перед фізичною експресією. У фізичному театрі рухи та мова тіла використовуються для передачі метафоричних образів світу.

У 1980-х роках фізичний театр отримав новий статус завдяки таким групам, як "DV8" [52], "Théâtre de complicité" та група Д. Гласса "David Glass Ensemble". Театр Д. Гласса отримав численні міжнародні нагороди, а сам Д. Гласс став одним із засновників фізичного театру і провідним тренером з креативності в ООН Міжнародної організації праці

На Лондонському міжнародному фестивалі мімів 1990р було багато різних театрів - фізичний театр, театр об'єктів, візуальний театр - і, можливо, єдина річ, яка їх об'єднує, це те, що вони не починають з або не покладаються на слова...

Сучасний фізичний театр також має спільне коріння з Commedia dell'arte, а дехто говорить про його витоки від давньогрецького театру, зокрема від Аристофана. Ще одне джерело фізичного театру співвідноситься з діяльністю батька тілесної міми французького актора Етьєна Декру. Мистецтво міми викладається зараз у багатьох великих театральних школах. Сучасний фізичний театр бере початок в різних традиціях. Великий вплив на сучасний фізичний театр мали міми та театральні школи Парижа. У сучасному танці теж помітний вплив фізичного театру [16].

Тож треба знайти витоки сучасного фізичного театру.

Комедія дель арте - форма італійського народного (вуличного) театру, в якому вистави створювалися шляхом імпровізації, на основі сценарію, що містив короткий сюжетний план вистави. Актори брали участь у виставі в масках. У різних джерелах його називають по-різному, наприклад, *la commedia a soggetto* (театр за сценарієм), *la commedia all'improvviso* (імпровізаційний театр) або *la commedia degli zanni* (комедія дзанні).

Цей театр проіснував з середини 16 століття до кінця 18 століття, суттєво вплинувши на подальший розвиток західноєвропейського драматичного театру. Трупи, що грали комедії масок, були першими професійними театральними трупами в Європі, заклавши основи акторської майстерності (термін *комедія дель арте*, або "майстерний театр", вказує на досконалість акторів у театральному виконанні). Тут також вперше з'явилися елементи режисури (ці функції виконував провідний актор трупи, відомий італійською як *caposolista*).

До 19 століття *комедія дель арте* процвітала, але знайшла продовження в пантомімі та мелодрамі. У 20 столітті вона послужила моделлю для синтетичного театру французьких митців Жака Копо та Жана-Луї Барро, які відродили виразні сценічні жести та імпровізацію, наголошуючи на ансамблевій грі.

Принцип *tipi fissi*, коли одні й ті ж персонажі (маски) беруть участь у різних сценаріях, сьогодні широко використовується при створенні комедійних телесеріалів, а мистецтво імпровізації процвітає в стендап-комедії.

У давньоримському театрі існувала форма народних вистав, які називалися *ателлані*. Це були непристойні фарси, спочатку імпровізовані, і актори також носили маски. Деякі з персонажів мали схожі риси з персонажами *комедії дель арте* (наприклад, римська маска *Паннус* та італійська маска *Панталоне*). Однак було б неправильно вважати *ателлані* попередниками *комедії дель арте*, оскільки розрив між ними становить понад дванадцять століть. Швидше за все, можна говорити лише про схожість обставин, що породили ці театральні форми.

Також є театр пантоміми та клоунади в якій здебільшого використовується тіло, як засіб передачі образу, дійства тощо.

Пантоміма (від грец. *παντόμιμος* - мімічний актор) - вид сценічного мистецтва, де художня виразність створюється за допомогою міміки, жестів, рухів тіла тощо.

Витоки пантоміми сягають язичницьких релігійних ритуалів та мистецтва давньогрецьких мімів. Як театральна форма вона виникла в Римській імперії за часів Августа. У Середньовіччі пантоміма була заборонена церквою, але продовжувала існувати у виступах мандрівних мімів, блазнів, жонглерів, клоунів і менестрелів. Вона процвітала протягом 16-18 століть в імпровізаційній *комедії дель арте*, театрі мандрівних італійських акторів, які включали німі інтермедії у свої вистави. Першою пантомімою була побутова (романтична) мелодрама під назвою *арлекінада*. У 18-19 століттях *арлекінада* перетворилася на улюблений жанр французьких театрів водевілів.

У Новий час пантоміма вперше з'явилася як театралізований балет (пантоміма Девіда Гарріка в театрі Друрі Лейн у Лондоні, 1702 рік). Протягом 18 століття вона існувала в театрах як інтермедії в перервах між трагедіями і комедіями, слугуючи попередником водевілю. До 1750 року пантоміма стала невід'ємною частиною драматичних балетів Жана-Жоржа Новерра.

Значним етапом у розвитку пантоміми стала робота Жана-Гаспара Дебюро в паризькому Театрі фунамбулів (1819). Дебюро ввів персонажа *П'єро*, який став класичною фігурою в пантомімі, і заклав основи ліричної поетичної пантоміми.

Наприкінці 19 століття пантоміма розвинулася в європейських мюзик-холах і мініатюрних театрах як окремий вид естрадного мистецтва. У 20 столітті виникла школа пантоміми Марселя Марсо на чолі з Етьєном Декру. В Англії Чарлі Чаплін вперше виступив у трупі під керівництвом Фреда Карно. У Німеччині пантоміму досліджував Макс Рейнхардт.

Відродження пантоміми наприкінці 1950-х років було пов'язане з появою безпредметної пантоміми, що спиралася на спадщину Дебюро. У 1933 році Жак Лекок використовував тілесність як самостійну мову. Марсель Марсо винайшов маску клоуна *Bina*. Сучасні міми володіють мовою тіла, балетом, акробатикою, жонглюванням і драматичним артистизмом. На русі пантоміма була частиною багатьох народних ігор та обрядів.

Прояви фізичного театру зустрічаються у багатьох видах сценічного мистецтва, розглянемо народні танці, етно, національні, обрядові танці різних народів світу. Також розглянемо перформанси. Ми зможемо знайти елементи сучасного мистецтва, які зараз використовуються у фізичному театрі.

Фольклорний або етнічний, національний танець є важливою спеціальною частиною художньої традиції і творчої діяльності народів. Для обрядової культури традиційних суспільств характерні містеріальні дієства і постановки релігійного характеру, які відтворюють події найважливіших міфів. Ці дієства великою мірою обробляються костюмами, масками та танцювальною атрибутикою. Такі містерії є важливою частиною танцювальної культури і вивчаються етнографами. Етнічна хореографія базується на різних теоріях і методологіях, таких як структурно-функціональний аналіз і порівняльно-історичний метод. Однак, особливу роль відіграє метод спостереження, який допомагає розбиратися у специфіці танцю як явища народної культури. Танець - це мистецтво, де рухи, жести та

положення тіла танцюриста є основою для створення художнього образу. Ці елементи можна вивчати лише через спостереження.

Мова танцю та жестів є ключовими складовими традиційної культури, таких як ритуали або гра аітера. Фізичні рухи і дії, які вони передають, мають велике значення для створення образного наповнення. Ритуал є найдавнішою формою суспільної комунікації, а його найважливішою складовою є фізичний рух. Мистецтво виразних рухів, таке як танець, охатр, пантоміма і цирк, є особливим видом мистецтва, оскільки вони існують тільки в момент виконання. Вони є нефіксованими формами художньої культури і мають велику значущість для етнічної спадщини. Такі види мистецтва здатні створити емоційні зв'язки з глядачами та передати повідомлення без використання мови. Мова танцю та жестів є універсальною та унікальною формою комунікації, яка перетинає межі культур та мов.

Балетне шоу "Балет-шоу для драматичних акторів". Режисер і автор сценарію Алла Рубіна, відома своєю роботою у створенні драматичних вистав з сильним акцентом на рух і хореографію, виділяє цю виставу як щось виняткове. Використання чуттєвої та виразної мови тіла у поєднанні з елементами фольклору, сучасної інструментальної музики Ніно Роті та єврейських мелодій в аранжуванні Горана Бреговича створює захоплюючу та візуально приголомшливу постановку.

Персонажі вистави існують поза будь-яким конкретним часовим проміжком, розмиваючи межі між казкою, мрією та реальністю. Зіткнення провінційних та аристократичних персонажів, а також кількох вигнанців, які не піддаються класифікації, є рушійною силою динамічної оповіді п'єси. Пластична мова кожного персонажа неповторно забарвлена і різноманітна, поступово зливаючись з мовою живого почуття. Краса і свобода жестів наштовхують на мелодію, яка навіть випереджає музичний ритм вистави, підкреслюючи силу і грацію руху.

Дивно, але такий повсякденний предмет, як стільці, відіграє значну роль у перформансі. Стільці, що нагадують віденські, але позбавлені свого

традиційного призначення, стають головним модулем світу у виставі. Вони перетворюються на колиски, місця притулку або навіть на символи розп'яття. Крім того, впродовж усієї вистави протягнута тонка мотузка, що з'єднує епізоди і пов'язує долі персонажів воєдино. Ця хореографічна та пластична конструкція оживляє об'єкти, перетворюючи їх на пульсуючі елементи, що підсилюють емоційний вплив вистави.

Унікальний авторський підхід до п'єси дозволив акторам дослідити емоційні світи своїх персонажів **силою руху**, а не покладаючись на слова. Цей прорив відкрив нові творчі можливості та виявив яскраві індивідуальності виконавців. Актори грають з натхненною відданістю та вірою в автора, що призводить до глибоко пристрасного та автентичного виконання.

Таким чином, балетне шоу, створене Аллою Рубіною, являє собою чудовий театральний досвід, що поєднує виразну мову тіла, елементи фольклору та музики, а також творче використання предметів повсякденного вжитку. Персонажі, що існують поза будь-яким конкретним часом, вступають у динамічну колізію, яка досліджує межі фантазії та реальності. Завдяки відданості акторів та новаторському підходу автора, ця вистава розкриває красу руху та силу емоцій.

Сучасна хореографія зароджується шляхом змішування різних танцювальних стилів і напрямків, що розвивалися протягом XX століття, вона існує як єдине ціле танцювальних композицій хореографів і **професійних театрів перфомансу (вистави)**.

Танцювальний фізичний театр є підгалуззю фізичного театру, який ставить метою створити поєднання танцю та акторської гри. Виконавці танцювального фізичного театру намагаються виразити свою унікальність та танцювальну підготовку через рухи. Однак, запланований сенс танцювального фізичного театру не завжди розуміють або не сприймають глядачі. Тому важливо, як глядачі сприймають та розрізняють заплановані емоції у танцювальній виставі, щоб підсилити їх виразність та сприйняття.

Перформанс. Суть перформансу полягає в тому, що воно висуває автора в ролі суб'єкта і об'єкта одночасно, демонструючи його без масок. У цьому жанрі виявляється спроба позбутися художнього твору як посередника між акторами і глядачами, перекладаючи відповідальність за сприйняття твору на уяву глядача. Перформанси, засновані на танцювальних практиках, досліджують свідомість тіла, спрямовуючи зусилля на подолання розриву між свідомістю і тілом.

Французький хореограф Жером Бель перевершив очікування глядачів, лишивши танець без звичного руху і перетворюючи його на дослідження тіл танцюристів. Однак, що стосується справжньої природи цих вистав, можна сказати, що це сплав театру, хореографії і перформансу, який займає специфічну нішу в мистецтві. Завдяки такому поєднанню, виникає нова форма вистави, що побудована на комунікації між актором і глядачем. Цей новий синкретизм створює жанр танцю, який перетворює слово в документальний театр. Прикладом цього є вистава "Седрік Анріо" Ж. Белля, де Седрік Анріо, розповідаючи свою історію життя і страсть до танцю, побудував власний документальний театр. Проте, "розкриття" особистості на сцені зіштовхнулося з низкою нових питань.

Популярність вербального документального театру свідчить про тенденцію до вивчення різних аспектів цього жанру. В Україні такі постановки вже мають своїх представників, зокрема Ларису Венедиктову, яка також працює у галузі документального театру. Отже, перформанси на сучасній сцені втілюють підхід, в якому автор і актор без прикрас показують себе глядачеві, спонукаючи його активно використовувати уяву для сприйняття твору. Цей жанр поєднує елементи театру, хореографії і перформансу, перетворює танець на тілесний дослід, та дає можливість акторам та глядачам спілкуватися та взаємодіяти. Результатом цих експериментів стають вистави, які розкриваються у формі документального театру, де актори спілкуються з глядачами, створюючи унікальні історії та відчуття.

Такі постановки вже набувають популярності як на Заході, так і в Україні, завойовуючи своє місце серед різноманітних форм мистецтва.

Висновки до розділу

Фізичний театр - це синтетичний жанр, що поєднує елементи пантоміми, танцю, цирку, комедії дель арте та інших форм сценічного мистецтва. Він протиставляє себе традиційному "мовному" театру, зосереджуючись на русі, жесті та міміці для передачі емоцій, ідей та образів.

Витоки фізичного театру можна простежити в древніх ритуалах, де рухи тіла використовувалися для комунікації з божествами та передачі знань. З часом ці елементи трансформувалися, збагачувалися іншими формами мистецтва, що призвело до появи сучасного фізичного театру.

Значний вплив на розвиток жанру мали такі постаті, як Етьєн Декру, Єжи Гротовський та Піна Бауш. Їхні теоретичні праці та практичні експерименти заклали фундамент для становлення фізичного театру як самостійного жанру та продовжують надихати митців по всьому світу.

Український фізичний театр поєднує в собі багату спадщину народної культури та інноваційні підходи сучасного мистецтва. Він активно використовує елементи фольклору, народних танців та обрядів, експериментує з технологіями та міждисциплінарними підходами.

Фізичний театр - це динамічний та перспективний жанр, що продовжує розвиватися, залучаючи нову аудиторію та розширюючи межі театрального мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ОСНОВНІ ЗАСАДИ ФІЗИЧНОГО ТЕАТРУ.

2.1. Майстерність актора у фізичному театрі

Фізичний театр - це унікальна форма перформансу, яка поєднує в собі елементи пантоміми, танцю і театру, щоб створити візуально приголомшливий та емоційно насичений досвід для глядачів. В основі фізичного театру лежить акторська майстерність, яка відноситься до фізичності та руху виконавців на сцені. На відміну від традиційного театру, де основна увага приділяється діалогу і тексту, фізичний театр значною мірою покладається на невербальну комунікацію і виразність тіла. Це вимагає від акторів високого рівня фізичної підготовки, гнучкості та контролю над своїм тілом. Актори повинні вміти використовувати своє тіло як інструмент для розповіді, передачі емоцій та створення персонажів без використання слів. Це вимагає великих тренувань і дисципліни, а також глибокого розуміння тіла і його можливостей. Актори фізичного театру повинні вміти передавати складні емоції та ідеї за допомогою рухів, використовуючи кожную частину свого тіла від кінчиків пальців рук до кінчиків пальців ніг.

Акторська майстерність у фізичному театрі також включає використання різних технік і стилів, таких як пантоміма, клоунада, робота з масками та акробатика. Ці техніки вимагають високого рівня фізичної спритності, а також здатності бездоганно поєднувати їх між собою для створення цілісної вистави. Актори також повинні мати навички партнерської та ансамблевої роботи, оскільки фізичний театр часто передбачає безпосередню близькість і фізичний контакт між виконавцями. Це вимагає високого рівня довіри та комунікації між акторами, оскільки вони повинні вміти передбачати рухи один одного і відповідно реагувати.

На додаток до фізичності, акторська майстерність у фізичному театрі також передбачає глибоке розуміння простору та сценічного обладнання. Виконавці повинні вміти використовувати всю сцену як полотно, створюючи динамічні та візуально вражаючі образи за допомогою своїх рухів. Це вимагає

гострого відчуття простору, а також здатності маніпулювати простором навколо себе, щоб підсилити розповідь. Актори також повинні вміти використовувати реквізит і декорації у творчий та інноваційний спосіб, додаючи ще один рівень до своєї фізичної гри.

Одним із найскладніших аспектів акторської майстерності у фізичному театрі є здатність передавати складні емоції та ідеї без використання слів. Це вимагає глибокого розуміння мови тіла та міміки, а також здатності відчувати власні емоції та зв'язуватися з ними на фізичному рівні. Актори також повинні вміти спілкуватися з аудиторією за допомогою рухів, залучаючи її до вистави та викликаючи емоційний відгук.

Лимаренко Л.І. у своїй статті "метод "фізичної дії" як засіб формування психотехніки.." проводить розбір акторської системи з великою увагою на фізичні дії актора [31]

К.С. Станіславський вважав, що творчість актора коріниться в його особистості, а тому акторам важливо працювати над собою як внутрішньо, так і зовнішньо. Психофізичний апарат, який відноситься до природної і творчої матеріальної основи, з якою працює актор, є вирішальним аспектом цього процесу.

Вчення Станіславського підкреслює важливість методу "фізичних дій" для мобілізації творчого душевного стану і досягнення необхідних акторам і режисерам сценічних знахідок. Особливого значення цей метод набуває в курсі "Основи акторської майстерності та режисури", де він широко використовується вже з перших практичних занять.

Метод "фізичної дії" дозволяє акторам правдиво виражати свої почуття та емоції на сцені, і починається він з виконання простих фізичних дій. Дуже важливо, щоб актори підходили до цих дій з автентичністю, гарантуючи, що походження дії є відповідальним і важливим творчим процесом.

Повністю використовуючи можливості методу "фізичної дії", актори можуть логічно, послідовно, переконливо і правдиво грати на сцені. Цей метод, який охоплює психологію ролі, психологічні дії, правду, віру, логіку і

послідовність дій, дозволяє акторам викликати необхідні емоції і почуття, яких вимагає п'єса.

Система Станіславського робить великий акцент на правді, оскільки вона готує тіло актора до логіки і послідовності виконання ролі. За допомогою психотехніки та методу "фізичної дії" актори розвивають свої акторські здібності, вирішують проблему виконання ролі, створюють образи на основі справжніх почуттів, а не шаблонів і кліше.

Метод "фізичної дії" є результатом розуміння законів органічної природи актора, що включає внутрішню і зовнішню роботу актора над собою, а також внутрішню і зовнішню роботу над роллю. Внутрішня робота передбачає психічну техніку, яка дозволяє акторам пробуджувати в собі творчі почуття, тоді як робота над роллю передбачає вивчення її духовної сутності.

Цей метод створює власну мову і термінологію для розвитку необхідних акторських звичок і технік, включаючи дикцію, пластику і ритм. Він використовує вроджену здатність актора до творчості та розкриває його артистичну природу.

Завдяки вправам і тренінгам актори розкривають умови для творчості і перетворюють свої сором'язливі таланти на театральних геніїв. Ця трансформація відбувається завдяки навчальним вправам методу "фізичної дії", який розкриває творчий потенціал, закладений у кожній людині.

Мистецька природа має свої закони, які застосовуються до всіх людей, країн і народів. Ці закони необхідно розуміти і враховувати у навчанні акторської майстерності, щоб створити майстерних артистів. Однак не завжди акторам вдається самостійно розвинути в собі відчуття майстерності. Часто спокуса використовувати привабливі прийоми у виконанні ролі призводить до створення кліше. Кліше - це трансформована форма виконання ролі, яка поступово перетворюється на повторюваний і автоматичний спосіб вираження, таким чином приховуючи справжні емоції актора і забруднюючи його техніку.

Коли актори намагаються виконувати ролі, що виходять за межі їхніх можливостей, вони часто потрапляють у пастку, покладаючись на зовнішні механічні кліше, що є наслідком їхнього безсилля. Ці кліше є результатом психології перформансу, яка створила систему знаків, виразів, інтонацій та сценічних трюків для передачі людських емоцій та думок. Однак ці знаки можуть стати механічними і підсвідомими, позбавленими справжніх почуттів, і можуть завдати шкоди душі актора. Штамп - це примітивне і формальне вираження почуттів ролі, оскільки він є імітацією, а не продуктом психіки актора. Одного разу актор засвоює певну техніку, вона стає традицією у його виконанні і важко піддається змінам.

Метод "фізичної дії" стає фундаментом для роботи актора, дозволяючи йому по-справжньому відчувати роль в собі і себе в ролі. Поки актор не досягне цього рівня зв'язку, вимагати від нього майстерності було б несправедливо. За допомогою фізичних вправ актори можуть досягти глибокого розуміння ролі та потрібних завдань, що дозволяє їм бути гнучкими і чуйними до режисерського бачення. Тільки тоді актор може повністю реалізувати свій потенціал.

Сучасну акторську техніку не можна порівняти з витонченістю природного артистизму. Навіть віртуозний технік акторської майстерності не може змагатися з несвідомим мистецькою підсвідомістю, керовану природою. Найважливіші аспекти нашої психіки знаходяться поза свідомим контролем і можуть бути активовані лише через природний творчий процес. Приводячи всі елементи акторської структури до природного і людського реалізму, актор може розпізнати правду, образу всередині себе і ефективно зобразити його на сцені.

Свідомі психотехніки слугують інструментом для створення умов для творчої роботи актора зі своєю підсвідомістю. Розуміючи і підкоряючись законам творчої природи, актор отримує свободу досліджувати різні художні можливості в цих межах. Це вимагає глибокого вивчення законів творчості та практичного оволодіння психотехніками. Тільки тоді можуть творитися

справжні майстри мистецтва, а не аматори і недоучки. Завдяки усвідомленій психотехніці актори можуть задіяти свій підсвідомий творчий потенціал і розробити унікальні інтерпретації різних персонажів.

Вивчення універсальних законів творчості є важливим для акторів, оскільки допомагає їм зрозуміти та активізувати свій творчий потенціал. Ці закони, хоч і не є широко розробленими, схожі на природні закони і повинні вивчатися кожним актором. Станіславський підкреслює, що відповідну техніку можна розвинути лише шляхом самостійної роботи, яка передбачає розуміння природи цих законів і систематичне їх застосування. Фізичні вправи відіграють вирішальну роль у вдосконаленні акторської техніки.

Психотехніка - метод, який використовується в акторській майстерності, допомагає акторам розвинути правильне мислення і зануритися в роль, не "граючи на публіку". Мета - досягти такого стану свідомості, коли підсвідомий творчий процес може органічно розгортатися. Використовуючи свідому психотехніку, актори можуть створити ідеальне середовище для поєднання внутрішніх і зовнішніх елементів, що дозволяє створити ефективний і справжній перформанс.

Психотехніка вчить акторів свідомо брати участь у кожному моменті та етапі органічних процесів, пов'язаних з акторською грою. Вона дає можливість підсвідомості працювати, запобігаючи втручанню. Техніка, вправи та віртуозність є невід'ємною частиною акторського мистецтва, і талановитим акторам потрібно вкладати ще більше зусиль в оволодіння своїм ремеслом. Відмова від техніки часто пов'язана з браком роботи над собою, а не з невпевненістю в собі.

Сучасний стиль виконання характеризується відмовою від зайвих персонажів і зовнішніх рис. Він робить акцент на сценічній поведінці, а не на традиційній розповіді. Перевтілення актора досягається через розуміння та інтерпретацію навколишнього світу. Вивчення психології в акторській майстерності виходить за межі театральної проблематики і відкриває широкі

можливості для вирішення важливих проблем як практичного, так і теоретичного характеру.

Важливим аспектом акторської майстерності є використання пауз, як логічних, так і психологічних. Психотехніка допомагає акторам розпізнавати моменти, коли паузи необхідні, та ефективно їх використовувати. Психологічна пауза надає ролі життя і глибини, передаючи підтекст, який виникає як зі свідомих, так і з підсвідомих елементів. Вона може змінити логіку, не руйнуючи її, і слугує мостом між підтекстом і дією.

Метод "фізичної дії" в акторській майстерності розвінчав поверхневі кліше та нещирі вирази емоцій, які не були справжніми продуктами психіки актора. Він зосереджується на тому, щоб викликати справжні почуття та емоції у виставах.

Також звернемось до Л.Б. Остропольского – "Фізичне самопочуття як елемент психофізичної дії актора" [44]

Де розбирається майстерність актора у фізичному русі

Остропольский виділяє дві типові помилки, яких припускаються актори та студенти: грають стан, не граючи, і грають занадто активно, але без художньої глибини. Відсутність належного фізичного самопочуття у їхній грі призводить до монотонного та нехудожнього зображення. Багатство фізичного життя в момент дії - це те, що надає персонажу об'ємності, барвистості, заразливості та художньої значущості. Це фізичне самопочуття залежить від стану тіла актора, на який можуть впливати різні фактори, такі як фізичні недуги або емоційні переживання. Існує два способи подолати або використати ці життєво важливі почуття: або закрити і відкинути їх, що слугує потужним "трампліном" для фізичної дії, або прийняти їх і спрямувати енергію у виставу. Це підкреслює, що хороші актори, здатні використовувати ці стани для покращення своєї гри.

Отже, акторська майстерність у фізичному театрі - це багатогранна і складна навичка, яка вимагає високого рівня фізичної підготовки, дисципліни та креативності. Це форма перформансу, яка розширює межі традиційного

театру і спонукає акторів використовувати своє тіло як інструмент для розповіді. За допомогою своїх рухів виконавці здатні створити багатий і захоплюючий досвід для глядачів, що робить фізичний театр справді унікальним і захоплюючим видом мистецтва.

Символізм у фізичному театрі виражається через естетику та пластику, які слугують основними інструментами комунікації у цьому виді мистецтва. Він вважається символом художньої творчості в модерністському русі. У фізичному театрі цей символізм часто демонструється через особливий стиль постановки, який робить акцент на пластичних елементах для передачі символічного значення.

Приклади символізму у фізичному театрі можна знайти у різних елементах вистави, таких як:

Геометричні форми: фізичні театральні вистави можуть використовувати геометричні форми, такі як круги, лінії, кути, для створення символічних образів. Наприклад, круг може символізувати нескінченність, а лінія - просторовий потік

Рухи: рухи акторів у фізичному театрі можуть мати символічний сенс. Наприклад, рухи, що нагадують пташине польоти, можуть символізувати свободу, а рухи, що нагадують боротьбу, можуть символізувати конфлікт

Костюми: костюми акторів у фізичному театрі можуть мати символічний сенс. Наприклад, костюм, що нагадує крила, може символізувати свободу, а костюм, що нагадує ланцюг, може символізувати обмеження

Просторові відносини: фізичні театральні вистави можуть використовувати просторові відносини, такі як близькість та віддаленість, для створення символічних образів. Наприклад, близькість між двома акторами може символізувати близькість між двома персонажами, а віддаленість між двома акторами може символізувати віддаленість між двома персонажами

Звуки: фізичні театральні вистави можуть використовувати звуки, такі як музика, для створення символічних образів. Наприклад, музика, що нагадує

пташине спів, може символізувати свободу, а музика, що нагадує бит, може символізувати конфлікт

Світло: фізичні театральні вистави можуть використовувати світло, таке як світло та тінь, для створення символічних образів. Наприклад, світло, що нагадує сонце, може символізувати життя, а тінь, що нагадує смерть, може символізувати конфлікт

Художній образ у фізичному театрі є багатограним і відкритим для інтерпретації, він має глибоке значення, яке може бути по-різному зрозумілим у різні періоди часу і в різних культурах. Одним з аспектів неоднозначності цього образу є навмисна недомовленість, до якої вдаються митці, вважаючи за краще не розкривати свої думки повністю. Такий підхід дозволяє глядачеві долучитися до образного та творчого мислення, що призводить до спільного процесу творення сенсу. Навмисна незавершеність зображення стимулює творчість глядача, особливо в роботах, що втілюють принцип *non finita*, який передбачає навмисний ступінь незавершеності.

Художній образ є синтезом об'єктивного і суб'єктивного, оскільки створюється завдяки творчій уяві художника та його особистій інтерпретації дійсності. Він слугує автопортретом митця, водночас втілюючи загальне та особливе. У мистецтві загальне проявляється через індивідуальне, демонструючи суттєві аспекти явищ через конкретні, індивідуальні елементи. Мистецтво створює унікальний художній світ, який є одночасно реальним та ірреальним. Це концептуально навантажена модель дійсності, що складається з осмислення та вражень митця від життя. Однак художній світ залишається відокремленим від реального світу, оскільки глядач не може змінити або втрутитися в його існування.

Художній образ виступає містком між реальним світом і його перетвореним відображенням у духовних цінностях. Він кидає виклик природі та протистоїть минулому, щоб уникнути дисгармонії та ентропії. Художній образ виходить за межі індивідуального досвіду і стає духовно-естетичною цінністю культури. Зміст мистецтва - це основа твору, що відображає дійсність

та емоції, думки і дії митця. Він є проявом духовного світу митця і слугує об'єктивним естетичним впливом на суспільство. Зміст переживає художника, стаючи частиною культурно-історичного процесу. Зміст складається як з теми, що є основним об'єктом зображення, так і з ідеї, яка представляє світогляд та емоційну оцінку митця.

Форма в мистецтві є засобом вираження і втілення змісту. Кожен твір мистецтва має унікальну форму, яка дозволяє виразити зміст. Внутрішня форма представляє композиційний аспект твору, а також його сюжети та персонажі. Вона спрямовує художника на пошук зовнішньої форми, що передбачає роботу з матеріалами та використання художніх технік. Змістовність форми і формальна досконалість змісту разом створюють шедевр - винятковий художній твір, який порушує загальнозначущі проблеми і демонструє особистість і талант митця.

Художній метод - ще одне фундаментальне поняття в мистецтві. Воно охоплює сукупність принципів, які лежать в основі творчого процесу окремого митця, а також певних напрямів, течій та стилів у мистецтві. Хоча діяльність художника може включати інтуїтивні та несвідомі моменти, його робота є свідомою та цілеспрямованою. Внутрішня логіка самих творів мистецтва, а також теоретичні трактати та маніфести митців свідчать про їхню здатність артикулювати та декларувати свої мистецькі наміри. На метод художника впливає його світогляд, який охоплює особисті естетичні, етичні, релігійні, філософські та політичні переконання. Зміни у світогляді призводять до трансформацій у художньому методі.

Стиль, що походить від латинського слова "stilus", означає образну систему, засоби художньої виразності та творчі прийоми, що склалися в конкретних суспільно-історичних умовах у різні періоди та епохи художньої культури. Стиль - це конструктивний принцип, який формує культуру і являє собою тип культурної цілісності. Він має кілька шарів, серед яких глибинний генеративний шар, що визначається загальною тематичною та інтонаційною цілісністю культури, шар, що відображає національні особливості, і шар, що

репрезентує певний етап історичного, художнього та культурного розвитку. Стил ь може також описувати індивідуальну манеру окремого митця.

Мистецтво в цілому виконує певні функції, які аналізувалися протягом всієї історії естетики. Аристотель виділив три основні функції: пізнавальну, виховну та гедоністичну (емоційний вплив). Сучасна естетика розширює цю модель, розглядаючи мистецтво як поліфункціональний феномен. Ці функції взаємопов'язані, оскільки твори мистецтва вимагають цілісного сприйняття. Функції мистецтва допомагають визначити його унікальне місце в суспільстві і не замінюють інші форми людської діяльності, а скоріше відтворюють і моделюють ко жну з них.

Фізичний театр побудований на естетиці.

Естетика як соціологія мистецтва вивчає ці важливі функції та призначення мистецтва.

Мистецтво виконує кілька функцій у суспільстві, зокрема гедоністичну, естетичну, пізнавальну, виховну, компенсаторну та соціально-перетворювальну. Гедоністична функція мистецтва зосереджена на задоволенні, яке воно приносить людям, адже ще давні індійці та греки визнавали його здатність викликати сильні емоції та дарувати естетичну насолоду. Естетична функція мистецтва підкреслює його перетворюючий вплив на творчий дух і цінності людини, виховуючи розуміння краси і досконалості у світі. Пізнавальна функція мистецтва відрізняється від науки тим, що воно пропонує суб'єктивну рефлексію, метафоричні інтерпретації та емоційні принципи для формування художнього розуміння дійсності. Мистецтво допомагає людям розвивати цілісну особистість через свою освітню функцію, дозволяючи їм відчувати різні життя та перспективи. Воно формує та збагачує світогляд людини через позитивні та негативні образи. Компенсаторна функція мистецтва забезпечує релаксацію і катарсис, дозволяючи людям відчувати і вивільнити емоції, з якими вони не можуть зіткнутися в реальному житті. Нарешті, соціально-перетворююча функція

мистецтва підкреслює його роль як діяльності, що може спричинити зміни в суспільстві.

Гедоністична функція визнає, що мистецтво приносить задоволення, оскільки воно приваблює публіку своєю досконалою формою, щирістю почуттів і талантом митця. Водночас, мистецтво також включає в себе ігровий аспект, дозволяючи людям відчувати радість, натхнення та естетичну насолоду через вільне і творче самовираження. Естетична функція підкреслює значення мистецтва у сприйнятті світу як естетично цінного та пробудженні творчого духу людини. Мистецтво сприяє розумінню краси, забезпечуючи відповідність усіх дій принципам досконалості та естетичним ідеалам. Воно також формує соціалізацію особистості в суспільстві.

Пізнавальна функція визнає мистецтво формою пізнання та освіти, яка відрізняється від наукового розуміння. У той час як наука шукає об'єктивну істину за допомогою суворого мислення, мистецтво пропонує суб'єктивну рефлексію, метафоричні інтерпретації та емоційні принципи. Мистецтво дозволяє людям бачити реальність через багатство форм, які сприймаються людською чуттєвістю, відкриваючи нові аспекти та процеси у вже відомих. Виховна функція мистецтва виходить за межі дидактичних чи моралізаторських цілей, вона спрямована на формування цілісної особистості. Мистецтво впливає на душу і розум, забезпечуючи трансформаційний досвід, який дозволяє людям співпереживати іншим життям і збагачуватися чужим досвідом. За допомогою різних механізмів мистецтво формує гармонійну особистість.

Компенсаторна функція мистецтва забезпечує релаксацію та звільнення від монотонності повсякденного життя. Воно дозволяє людям переживати емоції та почуття, з якими вони інакше не могли б зіткнутися, забезпечуючи звільнення від внутрішнього напруження і компенсуючи брак різноманітності в повсякденній рутині. Мистецтво, у таких формах, як музика, може викликати співчуття і піднесення, що призводить до відчуття полегшення і задоволення. Цей катарсис дозволяє людям переходити від негативних станів до стану

гармонії та благополуччя. Нарешті, соціально-перетворююча функція визнає мистецтво як діяльність, що може спричинити зміни в суспільстві. Воно може кидати виклик усталеним нормам, провокувати критичне мислення та надихати людей на дії чи вирішення соціальних проблем. Мистецьке вираження здатне формувати та трансформувати суспільство, просуваючи нові ідеї, перспективи та цінності.

Отже, мистецтво в цілому, можна казати і конкретно про фізичний театр. Виконує багато функцій у суспільстві. Воно приносить задоволення, виховує естетичне сприйняття, надає суб'єктивні знання та освіту, формує цілісну особистість, пропонує релаксацію та катарсис, а також виступає каталізатором соціальних перетворень. Мистецтво відіграє вирішальну роль у збагаченні життя людей, формуванні їхніх цінностей, сприянні творчості та самовираженню. Воно має величезну силу залучати, надихати та сприяти позитивним змінам як в окремих людях, так і в суспільстві в цілому.

2.2. Драматургія у фізичному театрі

Фізичний театр є одним із найбільш неординарних та експресивних жанрів сучасного театрального мистецтва

Між традиційним "мовним" театром і фізичним театром існують відмінності. У першому випадку мова має переважну роль над фізичними діями, актори-персонажі зосереджуються на аргументах, щоб розповісти історію, яка часто вже знайома глядачам. У другому випадку оповідання здійснюється через саме тіло актора, яке замінює мову і зосереджується на фізичній театральності.

Процеси, що відбуваються у сучасному театральному просторі, є складними й суперечливими. Необхідність модернізації театру приводить до трансформації традиційних елементів. Кожна нова інсценізація повинна містити сучасні коди комунікації з глядачем, створюючи міст між драматургом і сучасним глядачем.

В сучасних інтерпретаціях класичних п'єс нерідко відсутні акценти на трагедії персонажів і їхніх ситуаціях, оскільки епоха трагедій з випадковим порядком долі вже минула. Герої сучасних виконань трагічних ситуацій зберігають відчуття дистанції, а увага глядачів переноситься на розуміння, як персонажі сприймають і реагують на трагічні події. Загалом, фізичний театр є додатковим інструментом для підсилення комунікації між акторами і глядачами. Використання елементів фізичного театру дозволяє створити потужну театральну взаємодію і поглибити розуміння драматичних ситуацій.

Постановка трагедії "Ромео і Джульєтта" під назвою "Любов і смерть у Вероні" (2015) була створена в межах міжнародного проекту мистецької агенції ArtUniverse та Міжнародного університету "Глобальний театральний досвід" (IUGTE) з Великобританії. Режисер та художній керівник проекту - С. Остренко, який зосереджується на поєднанні традиційної театральної школи та інноваційних експериментів у сфері перформативних мистецтв. Підготовка вистави тривала більше року і включала майстер-класи з сучасного танцю та класичних технік сценічного руху.

Вистава "Любов і смерть у Вероні" має незвичайне рішення та використовує типові типи мешканців сучасного міського простору і мінімалістичні лінії та геометрію сценічного оформлення. Ці елементи були задумані театральним дизайнером Д. Белле з Італії та хореографом Г. Остренко з України. Основною метою проекту є зміцнення міжнародних культурних зв'язків та розширення співробітництва в мистецтві шляхом застосування класичних текстів, обміну досвідом митців з різних країн та пошук синтезу традицій і сучасних тенденцій у театральному мистецтві.

Відомий режисер А. Рід вважає, що театр складається з матеріальних тіл у дії та мови, які стають сприйнятливими для аудиторії. Театр нагадує людям, хто вони є і що варто жити і змінюватися щодня. Театр дає можливість пережити "чийсь інший" досвід та емоції. Сучасний театр запропонував альтернативний досвід, який дає можливість відчути щось нове та непересічне.

Класичні твори є найбільш підходящими для творчості та експериментів, як для акторів, так і для режисерів.

Сучасні театральні постановки пропонують альтернативний підхід, який поєднує класичні техніки з сучасними інструментами та методами, створюючи нові театральні образи. Класичні драматичні твори залишаються актуальними і викликають глибокий інтерес у митцях XXI століття, але вимагають змін у структурі і мові актора, щоб стати більш актуальними для сучасної аудиторії. Інноваційні підходи до класичних п'єс додають їм динаміку та надихають акторів на більш інтенсивні тілесні реакції.

Кілька прикладів вистав у жанрі Фізичного театру, які справили особливе враження на аудиторію

“Fuerza Bruta” – це вистава аргентинської трупи De La Guarda, яка вперше була показана у Буенос-Айресі в 2005 році і з тих пір здобула світову популярність. Назва вистави перекладається з іспанської як “сила і сила” і дійсно, це дійство вражає своїм енергетичним наповненням та фізичними можливостями акторів. Вистава проходить у великому театральному приміщенні, де глядачі стоять на платформах над сценою. Вони оточені водою, димом та різнокольоровими світловими ефектами, що створює враження плавання посеред водяного простору. Актори виконують різноманітні трюки на тросах, летять над глядачами та взаємодіють з ними, запрошуючи до участі у дії. Ця вистава – це справжнє шоу, яке залюбки сприймають як дорослі, так і діти.

“Mummenschanz” – це швейцарський театр масок, який заснований у 1972 році. Ця вистава без слів вражає своїм тонким гумором та вмінням акторів передавати емоції за допомогою масок та образів. У виставі використовуються різноманітні предмети, які стають частинами костюмів та масок, створюючи неймовірні образи. “Mummenschanz” – це своєрідне поєднання театру, міміки та клоунади, яке захоплює глядачів і залишає в них солодке враження.

“О” – це вистава канадської трупи Cirque du Soleil, яка була створена у 1998 році та досі є однією з найуспішніших вистав у жанрі Фізичного театру. Це шоу, яке поєднує в собі атлетичність, акробатику та музику. Вистава відбувається на воді, тому глядачі сидять навколо сцени у формі басейну. Актори виконують небезпечні трюки та акробатичні номери, занурюючись у воду та експериментуючи з різними предметами. Це шоу захоплює своїм красивим образом, атмосферою та несподіваними поворотами сюжету.

“The 7 Fingers” – це трупа з Монреалю, Канада, яка створила багато вистав у жанрі Фізичного театру. Одна з найвражаючих з них – “Traces”, яка поєднує в собі експресивність, акробатику та сучасний танець. У цій виставі актори використовують різні об’єкти, які є символами людського буття та спілкування – стіни, двері, ліжка, підлога. Вони створюють разом чудові образи та дійства, що залишають в глядачів неперевершені враження.

У підсумку, інтеграція фізичного театру в сучасні постановки відбувається шляхом поєднання класичних інструментів та методів з сучасними теоретичними підходами. Цей процес сприяє розвитку театрального мистецтва та створенню нових театральних образів, які здатні привернути увагу та зацікавити сучасну аудиторію

2.3. Основні представники фізичного театру.

Значимість відповіді на це питання прояснилася завдяки нещастю. Коли внаслідок випадкового падіння старий Учитель виявився абсолютно безпорадним, тими, хто був зобов'язаний йому, було створено фонд підтримки. Уперше опублікований список учнів і послідовників Декру вражав: слідом за Жаном-Луї Барро і Марселем Марсо стояли імена Джорджо Стрелера, Аріани Мнушкіної, Єжи Гротовського, Пітера Брука, Даріо Фо, Моріса Бежара і багатьох багатьох інших, чия творчість визначила розвиток світового театру другої половини XX століття. Цією ж комісією було засновано виставку, присвячену 60-річчю діяльності Декру. Розмістити її вирішено було в

паризькому центрі Помпиду - найбагатшому музеї, що зберігає найвизначніші досягнення нинішнього століття. Декру помер у віці 92-х років, не доживши лише кількох днів до публічного вшанування, яке виявилось єдиним у його довгому і багатотрудному житті педагога і філософа Театру.

Етьєн Декру є творцем унікальної системи виховання актора, відомої під назвою "MIME PUR". Появу на світ практичної школи Декру супроводжувало осмислення найсерйозніших, корінних питань театру як такого. Ось чому можна говорити про те, що існує не тільки школа, а й теорія "mime pur". Щоправда, осягнення цієї теорії ускладнене багатьма обставинами як об'єктивного, так і приватного характеру. Почати з того, що формування її відбувалося протягом вельми тривалого періоду, що розтягнувся майже на три десятиліття. Кожна з теоретичних посилок вивірялася на практиці й нерідко в результаті цієї перевірки зазнавала коректури, але при цьому зміни й уточнення первісно заявленої теоретичної посилки не завжди фіксувалися. Іншою серйозною обставиною, що перешкоджає осмисленню теоретичної основи "mime pur", стало те, що розкидана по роках, роздроблена турботами і перипетіями практичних експериментів, які доводили її правоту, ця теорія, на превеликий жаль послідовників Декру, так і не була викладена від початку до кінця самим її творцем. Окремі її положення обговорено в роботах учнів Декру, які зайнялися, як і їхній наставник, педагогічною діяльністю. Дещо збереглося у спогадах його прихильників, які були очевидцями тієї боротьби, яку вів Декру у відстоюванні своєї платформи. Зрештою, найціннішими матеріалами для осягнення ідей, висунутих Декру, стали його власні нотатки, висловлювання і статті, об'єднані у збірці "Paroles sur le mime".

Професійно займатися театром Декру став досить пізно, у 25 років. Юність він провів у пролетарському середовищі, заробляючи собі на життя некваліфікованою працею. Найбільше на світі його турбували тоді ідеї соціальної справедливості. Заради них, як не дивно це може здатися на перший погляд, Декру і зайнявся театром. Він вступив до школи-студії при "Старому голубнику" знаменитого Жака Копо вільним слухачем, щоб навчитися

ораторського мистецтва, бо мріяв стати пропагандистом ідей соціалізму. Однак у школі "Старої голубника" ще більшою мірою він захопився ідеями Гордона Крега, від яких тоді буквально лихоманило весь театральний світ. Щоправда, одним вони здавалися навіженими, такими, що загрожували зруйнувати все, що було до того накопичено сценічним мистецтвом; інші вбачали в них надію, шлях до оновлення театру, і тому - пропагували, намагалися реалізувати.

Крега знали і поважали давно; Копо був не просто дружний з ним, але багато в чому поділяв його погляди на театр. Каменем спотикання в їхній однодумності було "акторське питання": адже Крег то підносив актора настільки, що вбачав у ньому єдиного можливого "Творця Театру", який не потребував нічийої допомоги, то ниспровергав його ж, заперечуючи за ним саму можливість творити.

Варто нагадати два типових і, на перший погляд, прямо протилежних за змістом приклади з висловлювань Крега, що збивали з пантелику як його супротивників, так і його прихильників. З одного боку, він не втомлювався повторювати, що в "театрі зайвою є не тільки робота автора (мається на увазі драматург), зайвою є робота музиканта, зайвою є робота живописця. Усі троє абсолютно не потрібні. Нехай вони тримаються своїх володінь, і дайте театральним людям повернутися у свої володіння...

Під "театральними людьми" природно було припустити акторів. Однак той самий Крег вигукував: "Геть актора! Тоді ж скасують і ті пристосування, за допомогою яких безглуздий театральний реалізм відтворюється й процвітає на сцені... Актор має піти, і на його місце заступить нежива фігура - назовемо її надмаріонеткою, доки вона не отримала собі кращої назви" [40]

Декру резонно називав протиріччя, які зазвичай убачали в подібних заявах Крега, уявними. Шукати будь-які докази з цього приводу не було необхідності - Крег надавав їх сам. У його статті про "Актора і Надмаріонетку" читаємо: "Сьогодні актор уособлює відому істоту, він кричить глядачам: "Йдіть за мною, я бажаю зараз бути таким-то і таким-то, а зараз я постараюся

зробити те-то і те-то" [66]. І ось він приступає до імітації якомога точнішої... Актор дивиться на життя, подібно до фотографічного апарата, і намагається створити образ, що змагається з фотографією". Вважаючи оновлення театрального мистецтва у набутті самостійності, Крег наполягає на пріоритеті актора, але не імітатора, а Творця. Інакше кажучи, він мріяв про такий театр, де якщо не єдиним, то головним творцем творів мистецтва був би актор, а література, музика, образотворче мистецтво лише допомагали б йому в його священнодійстві. Тут варто нагадати і розуміння Крегом загальної мети мистецтва. Маючи її на увазі, він неодноразово наполягав: "у мистецтві одне лише життя і є: це життя уяви. уява - це і є дійсність у мистецтві ". Від будь-якого Художника Крег вимагав уміння втілити це "життя уяви" в тому чи іншому матеріалі. Для актора - Художника мистецтва театру таким матеріалом, як відомо, є він сам. Ось чому, формулюючи ідею запропонованої ним реформи - створити мистецтво театру насамперед як мистецтво актора, Крег постійно вказував на ту обставину, в якій вбачав головну перешкоду для досягнення наміченої мети: недосконалість і фізична нестабільність людського тіла. "Мистецтво театру, - писав Крег, - виникло з дії - руху - танцю. Драма призначена не для читання, а для перегляду на підмостках... Перший драматург розумів те, чого ще не розуміють сучасні. Він знав, що якщо він зі своїми товаришами виступить перед обличчям публіки, то глядачі більш жадібно дивитимуться, що робиться, ніж слухатимуть, що говориться"

Переконаність Крега в тому, що сценічний художній образ не може і не повинен бути створений поза рухом актора, пояснює, чому у своєму "запереченні актора" він мріє про час, коли "вже не буде більше на підмостках жодної живої постаті, яка нас плутає, примушуючи змішувати дійсність із мистецтвом. Не буде живої фігури, в якій слабкість і трепет плоті є настільки вловимими. Ідеального актора Крег мислив як надмаріонетку (тут же, щоправда, застерігаючись з приводу цього терміна: "через брак кращого"), бо в тілі маріонетки "від природи" закладено слухняність і безвідмовність, чого не скажеш про тіло людини, нехай навіть вона й оголосить себе актором.

Теоретичні посилки, висунуті Гордоном Крегом, стали для Декру керівництвом до дії. Усунути протиріччя, виявлене Крегом, він запропонував за допомогою занять специфічною гімнастикою "mime corporel", що згодом і призвело до створення школи "mime pur", яку пізніше стали називати сучасною пантомімою. Одразу ж зазначимо, що нічого подібного історія театру ще не знала. Можливо, тому у французькій мові навіть сама її назва звучить нетрадиційно: не "la pantomime", а "la mime". [16]

"La mime" стала завдяки зусиллям Етьєна Декру незаперечним доказом здатності акторського мистецтва бути самодостатнім, а відтак - набути права на самостійність, подібно до будь-якого іншого мистецтва.

"Театр - мистецтво актора!" З твердим переконанням у непохитній істинності цієї формули, що увібрала в себе сутність крегівських ідей, Етьєн Декру в 30-ті роки демонстративно пішов з театру. А треба сказати, що свою театральну кар'єру він почав у середині 20-х саме актором. Причому початок був багатообіцяючим. Він грав у п'єсах Арістофана, Шекспіра, Мольєра, Стріндберга, Піранделло, Марсея Ашара... Серед режисерів, з якими він працював, були Жак Копо, Гастон Баті, Луї Жуве, Шарль Дюллен, Антонен Арто...[66]

Проголошуючи театр мистецтвом актора і при цьому залишаючи театр, будучи актором, Декру тим самим ніби наполягав на тому, що такого мистецтва ще не існує, в усякому разі, воно настільки недосконале, що з ним неможливо мати справу. Зрозуміло, що категоричність суджень і вчинків Декру не викликала (та й не могла викликати) ні ентузіазму, ні підтримки з боку його колег, чимало з яких працювали і серйозно, і творчо. Тим паче, що Декру не просто сам залишив підмостки сцени, а й закликав до цього і всіх інших, пропонуючи щонайменше на тридцять років закрити всі театри Парижа, щоб за цей час виростити нових акторів і виховати в глядачеві нове ставлення до мистецтва театру.

Але і це ще не все. Слідом за першою заявою - "театр - мистецтво актора, яке ще потрібно створити" - послідувала друга, не менш рішуча: "сценічна дія

насамперед виражається актором у русі". Вона обрушила на Декру град обурень з усіх боків. Його звинувачували в тому, що, позбавляючи актора літературного підґрунтя, він "ампутує йому праву руку", звинувачували і в тому, що він задумав влаштувати з драми балет...

Маючи за плечима власну (і не малу) практику драматичного актора, Декру чудово усвідомлював, що під час розігрування тексту будь-якої п'єси сценічне мовлення відіграє далеко не останню роль. Але такий театр не займав його свідомості, Декру вбачав у ньому "синтетичний варіант", а його цікавило інше: виокремити першоеlement, з'ясувати матеріальну основу, поза якою акторське мистецтво просто не може існувати; ба більше, усвідомити ті принципи й механізми, що дадуть змогу акторові створювати з такого матеріалу витвори сценічного мистецтва самому, не вдаючись до допомоги інших мистецтв (усе тих же літератури, музики, живопису). При цьому Декру аж ніяк не наполягав на тому, що, провівши таку експериментальну роботу, слід назавжди заснувати в театрі лише "чисті" форми акторського мистецтва. Йшлося про виявлення природних ресурсів актора як творчої одиниці театру; ресурсів, які, на його думку, були далеко не використані або навіть навмисно обходилися стороною.

Доводити правоту власних переконань Декру довелося найбезкомпроміснішим способом - силою особистого прикладу. Відмовившись від миттєвої сценічної практики, він зайнявся педагогікою. Його школа почала роботу, коли в ній з'явився один-єдиний учень, яким став Жан-Луї Барро.

"З 1933 року, - напише потім Барро про цей період свого життя, - після того, як Декру передав мені все, що відкрив сам і чого його навчила "Стара голуб'ятня", ми разом із ним наполегливо намагалися знайти основи мистецтва сучасного міма". І ще: "Я імпровізував, а він відбирав, класифікував, запам'ятовував, відмітав. І ми все починали спочатку. Так, на розрахунок знаменитого кроку на місці в нас пішло три тижні: втрата рівноваги, противаги, дихання, ізоляція енергії... Завдяки Декру я відкрив для себе

нескінченний світ м'язів людського тіла. Його нюанси. Його алхімію. Ми почали виробляти нове сольфеджіо мистецтва жестів" [65]

"La mime" Декру визначав як "суть способу драматичної гри". Уперше світ зміг переконатися у справедливості його твердження, коли Жан-Луї Барро представив на суд театральної громадськості свій акторсько-режисерський дебют. Сталося це 1935 року на прем'єрі вистави "Навколо матері" (інсценізація за романом В.Фолкнера "Коли я вмираю"). Принципова новизна цієї постановки полягала в тому, що (як писав про це сам же Барро) "актори зображували і своїх персонажів, і те, що їх оточує". Інакше кажучи, тут було продемонстровано реальну можливість актора зіграти не тільки людину (як це зазвичай буває в драматичній виставі), а й предмети, і стихії, і будь-які прояви того, що заведено називати реальною дійсністю. Саме в цій виставі Барро зіграв свій знаменитий "поєдинок" між вершником і конем, виконавши і того й іншого одночасно. Саме в цій виставі він зіграв процес вмирання матері одним жестом руки. Саме цю виставу він пізніше назве увертюрою до своєї вистави-маніфесту "Христофор Колумб", про яку напише у своїх "Спогадах для майбутнього": "...тут актор, залишаючись у ролі, перетворюється час від часу на стихію. Наприклад, хвилі моря (актори) викидають на гальку вмираючого старого моряка. Христофор Колумб входить у воду, щоб допомогти моряку. Два актори, які виконують відповідно ролі моряка і Колумба, продовжуючи грати, повинні також передавати розгул водної стихії і потужні удари хвиль. Таким чином, актор уже не обмежується виконанням ролі - він втілює стихію, предмети. Він і людина, і середовище одночасно. Він грає не тільки людей, а й увесь "театр" [17]

Знаючи за акторами, які пройшли школу Декру, здатність з власної волі творити уявні простір і час без допомоги інших мистецтв, Гордон Крег одного разу вигукнув: "Декру відкрив пантоміму заново. У цьому артисті живе геній... Це, нарешті, творець у театрі".

Серед діячів театру, особливо в період становлення школи Декру, знаходилися й такі, хто не поділяв думки Крега, і у відповідь на його

захоплення, висловлені на адресу французького реформатора, ставили вельми уїдливе запитання: "Чому ж тоді він не створив власного театру?"

Декру неодноразово намагався реалізувати досягнення своєї школи на рівні художньої практики. Найперший початок його пошуків був ознаменований пантомімічною виставою "Примітивне життя" (1930). У наступні десять років не без впливу та участі Декру один за одним на сценах "Ательє" і театру Антуана з'явилися збагачені мовою сучасної пантоміми вистави Ж.-Л. Барро "Навколо матері" за Фолкнером (1935), "Нумансія" Сервантеса (1937), "Голод" Гамсуна (1939) та інші.

З 1931 до 1941 року Декру веде клас "la mime" у школі-студії, очолюваній Шарлем Дюлленом, а 1941 року, незважаючи на історичні катаклізми й навіть всупереч їм, Декру відкриває в спорожнілому Парижі власну приватну школу, що розмістилася в не дуже великому приміщенні на вулиці де Гергов'є. Природно, що вистави, які час від часу поповнювали репертуар учнів Декру - "Естетична хірургія", "Як люди ходять", "Дерева", "Фабрика", "Солдатики" тощо, - нагадували радше закриті перегляди для запрошених, ніж традиційні публічні виступи. Лише одна робота цього періоду - спільна постановка Декру і Барро пантомім для кінофільму "Діти Райка", розпочата 1943 року, була згодом представлена на суд широкої громадськості. Серед талантів Декру не було адміністративних здібностей. Крім того, від свого вчителя Жака Копо Декру успадкував нелюбов до комерційного театру, яка з роками доросла буквально до ненависті, але не тільки до "витворів" такого театру, а й до глядачів, які покірно "ковтають" будь-який сурогат, який підносять їм зі сцени під виглядом мистецтва.[66]

Цю рису Декру відзначали навіть найближчі, зацікавлені в успішному розвитку його експериментів, люди. Так Барро згадував: "Декру був сильний своєю вимогливістю. Але врешті-решт вона перетворювалася на педантизм. А іноді була просто смішна. Пам'ятаю один наш публічний виступ у Парижі. Десь посеред виконуваного номера Декру втратив рівновагу. Він зупиняється, вибачається і все починає спочатку. Глядачі хихикають. Знову перервавши

номер, Декру виходить на просценіум і обрушується на глядачів, дорікаючи їм у дурості, відсутності уявлення про творчий процес тощо. Скінчилося тим, що він погоджувався грати тільки перед двома-трьома глядачами. Коли їх більше, говорив він, вони втрачають свободу волі"

Через роки про ситуацію, коли Декру "боровся" з публікою, набагато об'єктивніше повідає Марсель Марсо у своєму всесвітньовідомому діалозі з німецьким театрознавцем Гербертом Єрінгом: "Мову *"la mime"* треба було винайти заново. Це і стало завданням Декру - створити граматику пластичної мови актора і подарувати її нашому століттю. Не вистачало спроб пов'язати цю нову мову із соціальними та повсякденними проблемами. Це було вже нашим завданням, завданням учнів Декру

І все ж таки... Хоч би як і в чому не поступалися сценічні досліди Етьєна Декру сценічним творінням, які згодом принесли його учням світову славу, значення діяльності Декру важко переоцінити. І хтозна, можливо, саме його відмова від акторсько-режисерської практики забезпечила блискучі досягнення в педагогічній галузі. Якби Декру не був настільки непохитно послідовним у логіці своєї поведінки, якби не наполягав з такою одержимістю на своїх принципах, якби не піклувався настільки завзято про чистоту форми та геометричну точність акторських рухів, що організовують сценічний простір та час, то, безсумнівно, успіхи його учнів та послідовників були б набагато скромнішими. Тому було б надзвичайно необачним дорікати Декру у творчій неспроможності, пам'ятаючи, що сам він ніколи не розглядав себе як творця завершених творів сценічного мистецтва, а власні виступи перед публікою розцінював лише як можливість продемонструвати театральній громадськості ті чи інші досягнення створеної ним школи *"mime pur"*. Вважаючи *"la mime"* суттю способу драматичної гри, він не вбачав необхідності в її афішуванні, віддаючи перевагу копіткій, позбавленій зовнішньої ефектності, що протікає в стінах класу, роботі з виховання драматичних акторів у дусі створеної ним системи.

Один з небагатьох біографів Декру Карл-Гюнтер Сімон писав: "Починаючи з 1949 року Декру щорічно веде майстер-класи де-небудь за кордоном: в Амстердамі, Мілані, Стокгольмі, Цюриху, Осло, Нью-Йорку...

У той час, як його учні поширюють славу "la mime" в Європі, Америці та Азії, в той час, як вони пишуть книжки та знімають фільми, старий майстер "mime pur" збирає навколо себе все нових і нових молодих акторів усього світу. Він залишається послідовним і замкнутим, зневажає оплески, якими широка публіка нагороджує його учнів, продовжує роботу над аналізом тіла - аскет і ретельний теоретик, філософ нового театру"

Це написано 1960 року. У наступні тридцять років життя і діяльності Декру не змінився ні на йоту. І навіть у його некролозі наведено опис одного з численних уроків Декру: "Декру не знав задоволення. Він неспішно ходив навколо нас, надаючи форму нашим пальцям, розпластаним на кришці рояля. Невдоволено поплескував по неслухняних суглобах ("Лінь тут - і тут!"). І ми розуміли, наскільки довгим був шлях Барро до його Батиста. Адже щоб вивчити нову мову, потрібно здолати граматику. І Декру не втомлювався вчити нас цієї граматики. <...> Він культивував свою крихітну ділянку землі з ретельністю ченця, щоб ті, хто прийде на його "землю" після нього, могли використати його ідеї та працю для створення творів сценічного мистецтва"

Єжи Маріан Гротовський

Режисер, теоретик театру, педагог, творець акторського методу. Один із головних реформаторів театру ХХ століття.

Народився 11 серпня 1933 року в Жешові, помер 14 січня 1999 року в Понтедері. Випускник акторського факультету Вищої державної театральної школи в Кракові (1955). [14]

Витоки авангардного театру

Після повернення на батьківщину Гротовський став асистентом у Краківській театральній школі і вступив на факультет режисури (1956-1960 роки). 1957 року дебютував на сцені Старого театру в Кракові, де спільно з Олександрєю Мянзовською поставив "Стільці" Ежена Іюнеско. У Театрі

польського радіо ставив радіопередачі за мотивами китайських і тибетських легенд та давньої індійської драми "Сакунтала". Тоді ж підготував і прочитав серію лекцій про східну філософію в студентському клубі "Під Ящурами" ("Pod Jaszczurami"). 1958 року на дипломних майстер-класах четвертого курсу акторського факультету поставив виставу "Жінка-диявол" Проспера Меріме і сучасну п'єсу Єжи Кшиштопя "Боги дощу" ("Bogowie deszczu", Краківський камерний театр). Наступного разу Гротовський поставив її в оновленій версії в "Театрі 13 рядів" в Ополе. 1959 року поставив у Старому театрі "Дядю Ваню" Чехова, але цього ж року переїхав до Ополя, де відкрив "Театр 13 рядів". Завлітом цього театру став Людвік Фляшен (літературний і театральний критик, раніше завліт Театру ім. Ю. Словацького в Кракові). Співпраця Гротовського з Фляшеном дуже скоро переродилася у створення авангардного театру, який став також активним дослідницьким центром.

Театр-Лабораторія

Першою прем'єрою в Ополе стала постановка "Орфея" Жана Кокто 1959 року. Там же Гротовський поставив "Каїна" Джорджа Байрона (1960), "Містерію-Буфф" Володимира Маяковського і "Сакунталу" Калідаси. Працюючи над "Сакунталою", режисер співпрацював з архітектором Єжи Гуравським. У результаті народилася концепція такої організації театального простору, яка ліквідувала поділ на сцену і глядацьку залу. Єдиною виставою, яку в цей час Гротовський поставив поза межами свого театру, був "Фауст" за Йоганом Вольфгангом Гете в Театрі Польському (Познань, 1960 рік) у співпраці з декоратором Петром Потворовським. 1961 року в циклі "Публіцистичної естради" в "Театрі 13 рядів" режисер поставив дві вистави: "Туристи" і "Глиняні голуби". Обидві вони були засновані на документальних кінозйомках і записах. Того ж року він поставив "Дзяди" Адама Міцкевича, а рік потому іншу романтичну драму - "Кордіан" Юліуша Словацького. Разом з Юзефом Шайною Гротовський 1962 року поставив перший і другий варіанти "Акрополя" Станіслава Виспяньського. На театральній афіші з'явилася вже нова назва опольського театру - "Театр-Лабораторія 13 рядів". Перед

закриттям "Театру-Лабораторії" 1965 року Гротовський поставив "Трагічну історію доктора Фауста" Крістофера Марло (1963), "Етюд про Гамлета" за Вільямом Шекспіром та Станіславом Виспяньським (1964), а також третій варіант "Акрополя" Станіслава Виспяньського (1964).

Після ліквідації театру в Ополе Гротовський разом із колективом переїжджає до Вроцлава. Прем'єрою "Театру-Лабораторії 13 рядів" на новому місці став четвертий варіант "Акрополя" (1965), який, як і всі попередні, був приготований спільно з Юзефом Шайною. Останній, п'ятий варіант цієї вистави, було поставлено два роки по тому - 1967 року.

Крім того, 1965 року у вроцлавському театрі, який Гротовський додатково назвав "Інститут дослідження акторського методу", відбулися прем'єри двох нових варіантів "Стійкого принца" за Кальдероном-Словацьким. Третій варіант цієї вистави Гротовський показав 1968 року. 1967 року режисер разом із трупкою перервав репетиції вистави "Євангеліє". Однак до цього все ж встигла відбутися відкрита репетиція і кілька закритих показів. Етюди, що показують життя Христа і сучасний християнський світогляд, знайшли своє продовження в переломній виставі театру Гротовського "Apocalypsis cum figuris", насиченій цитатами з Біблії, Ф. М. Достоевського, Томаса С. Еліота і Симони В. Еліота і Симони Вейль. "Apocalypsis cum figuris" поряд з "Акрополем" і "Стійким принцом" здобув найбільшу світову популярність і був поставлений у трьох версіях: у 1968, 1971 і 1973 роках. Усі вони йшли в театрі у Вроцлаві, який з 1971 року отримав нову назву - "Інститут актора - Театр-Лабораторія". Гротовський поставив цю виставу, працюючи зі своїм провідним актором Ришардом Чесляком. У 60-х і 70-х роках "Театр-Лабораторія" провів понад десяток великих зарубіжних гастролей і взяв участь у всіх важливих театральних фестивалях.

"В одній зі своїх перших вистав, суперечливих "Богах дощу", Гротовський-режисер - як писав Збігнєв Осінський - протиставляє себе автору, а театр - літературі. Гротовський не тільки змінює назву п'єси (початкова назва - "Сім'я невдах"), але також вводить фрагменти інших

поетичних творів і додає кінопролог. У програмі вистави розміщує слова Мейєрхольда: "Обрати п'єсу автора - не означає розділяти його погляди". Згодом Гротовський говорив в інтерв'ю: "Що ж до мого ставлення до драматургічного тексту, то я вважаю, що він має бути лише темою, на основі якої режисер створює новий витвір мистецтва, тобто виставу""[23]

Гротовський створював свою програму, детально досліджуючи стосунки між сценою і публікою і, як наслідок, між актором і глядачем. У "Сакунталі" глядачі прийняли роль колективного героя, у "Дзядях" до них ставилися як до учасників обряду, у "Кордіані" вони були пацієнтами психіатричної лікарні, а у "Фаусті" ввійшли в роль сповідника. У цей самий час режисер разом із колективом зосередився насамперед на пошуку нової форми вираження акторської майстерності, для якого особливе значення мала робота над "Сакунталою".

"У виставі "ми досліджували можливості знаків у європейському театрі. Ми робили це з певною часткою єхидства: хотіли створити виставу, яка дала б образ східного театру, однак не справжнього, а такого, яким його собі уявляють європейці. [...] Але під приводом цих пошуків - іронічних і спрямованих проти глядача - ховався намір відкрити систему знаків, придатних для нашого театру, для нашої цивілізації". Гротовський визнавав, що цей шлях має призвести до створення знака-шаблону, але водночас саме робота над цією виставою призвела, як він казав, до "початку пошуків органічних людських стосунків, для того, щоб потім їх структурувати. Саме це, як мені здається, допомогло втілити найпліднішу ідею нашого колективу, тобто дослідження в галузі акторської майстерності"". [16]

У щомісячнику "Одра" 1965 року Гротовський опублікував есе "До бідного театру". Ця назва стала також назвою книги, яка з'явилася спочатку в Данії, а потім у США з передмовою Пітера Брука 1968 року. Книгу Гротовського було видано в багатьох країнах (крім Польщі) і вона стала посібником для театрів, які в 60-ті та 70-ті роки перебували в процесі творчого пошуку. Книга підбиває підсумки першого періоду роботи режисера, в якому

акцент ставився на формування акторського методу і визначення ідеї "бідного театру". Робота над тілом актора полягала в багатогодинному синкретичному тренуванні з використанням східних технік. Тренувався також голос. Гротовський намагався досягти джерел первісної експресії. Захоплений думкою Юнга, він шукав архетипи, які можуть допомогти формувати роль, здатну стати тотальним актом, жертвою актора. Однак метою подібного екстатичного акторства "Театру-Лабораторії" було не досягнення трансу, а точної гри в стані загостреного сприйняття.

"Стійкий принц" і "Apocalipsis cum figuris" - апогей екстатичного акторства, а також приклад утілення концепції бідного театру, про яку у виданій у той самий час книжці "Порожній простір" писав Пітер Брук:

"Невелика польська трупа під керівництвом мрійника і містика Єжи Гротовського теж працює в ім'я священної мети. Гротовський вважає, що театр цінний не сам по собі; подібно до музики і танців у деяких братствах дервішів, театральна вистава - це спосіб і засіб самопізнання, самодослідження, це шлях до порятунку. [40] Палітра актора - сам актор. [...] За такого ставлення сценічне мистецтво стає справою всього життя; актор крок за кроком розширює свої знання про себе самого не лише під час репетицій, завжди болісних, несхожих одна на іншу, а й під час вистави - величезного знака оклику в його монолозі. [51] За термінологією Гротовського, актор мусить дозволити образу "проникнути" в його душу; спочатку все в ньому чинить опір цьому вторгненню, але наполегливою працею актор набуває цілої низки технічних навичок, які дають йому змогу керувати своїм тілом і психікою та придушувати цей опір. "Самопроникнення" ролі пов'язане із саморозкриттям: актор добровільно показує своє справжнє обличчя, розуміючи, що неможливо досягнути секретів ролі, не відмовившись від захисних покривів, не розкривши секретів свого "я". Таким чином, виконання ролі стає жертвопринесенням, причому актор публічно приносить у жертву якраз ту частину свого "я", яку більшість людей воліють приховувати. Ця жертва - його дар глядачеві. [...] Гротовський зробив бідність своїм ідеалом, його актори відмовилися від

усього, крім свого тіла, але в їхньому розпорядженні залишився інструмент: організм і безмежний запас часу - не дивно, що вони вважають себе найбагатшим театром у світі" [40].

Активна культура і Театр витоків

У 70-х Гротовський почав поступово відходити від театру і перестав ставити театральні п'єси. Він заглиблювався в дослідження середньоазіатської культури. У 1970 році режисер здійснив свою третю подорож на Схід, поїхав до Індії (раніше 1956 року він був у центральній Азії, а 1962 року в Китаї). Зайнявся дидактичною роботою, вів заняття і паратеатральні стажування для польських і зарубіжних акторів. Крім того, він почав запрошувати колишніх глядачів на свої заняття. Це був результат сформульованої в 70-ті роки програми "активної культури". Гротовський зайнявся міжлюдськими відносинами в новому вимірі - вимірі "свята". Ця нова, "жива культура" полягала у зустрічі віч-на-віч з іншою людиною. В останній театральній виставі Гротовського "Apocalipsis cum figuris" глядач і актор мали бути якнайсильніше об'єднані, проте існував поділ на пасивних і активних учасників.

В організованих з 1973 року нових проєктах, що поєднують тренінги з виступами, цей поділ мав зникнути. У зразку культури, який постулював Гротовський, не було споживача, всі були покликані творити. Чергові проєкти були відкриті для участі публіки. До Вроцлава і Бжезинки недалеко від міста Олесниця, де відбувалися ці виступи, з'їжджалися учасники з усього світу. Від 1973 року Гротовський і Театр-Лабораторія проводили також стажування за кордоном, працювали у Сполучених Штатах (1973, 1975, 1977), Франції (1973, 1976, 1977), Австралії (1974), Австрії (1974, 1975), Італії (1975, 1977), Швейцарії (1976, 1977), ФРН (1977), Канаді (1977). Проєкти, такі як "Спеціальний проєкт" ("Special Project", 1973) або "Захід гора" (Przedsięwzięcie Góra, 1977), нагадували колективні психотерапевтичні сеанси. Вони були спробою віднайти нову міжлюдську угоду, що ґрунтується на тілесній і ментальній сприйнятливості, а також спільному контакті та дії. Вони полягали

в поступовому створенні міжлюдських систем комунікації - спочатку за допомогою руху, потім голосу, і нарешті, спільного співу. Інтенсивні паратеатральні майстер-класи відбулися також 1975 року під час організованого Гротовським і Театром-Лабораторією Університету досліджень Театру Націй. До Вроцлава приїхала група людей, яких надихала думка Гротовського: Пітер Брук, Жан-Луї Барро, Джозеф Чайкін (Open Theatre), Еудженіо Барба (Odin Teatret), Лука Ронконі, Андре Грегорі.

1976 року Єжи Гротовський представив нову дослідницьку програму, яку назвав "Театром витоків". Програма була реалізована в Білостоцькому воєводстві, а також під час подорожей до Мексики, Нігерії, Індії та Республіки Гаїті. Пошуки мали етнологічний та антропологічний характер. Гротовський разом із групою іноземних колег досліджував ритуали в окремих частинах світу і намагався знайти спільний корінь, досліджував їхню театральну форму.

Гротовський казав, що його мета: "не годуватися екзотикою, фольклорним святом чи фестивалем культур, так званого Третього світу". [13]

Досліджувані техніки мали радше дозволити знову відчувати зв'язок із природним світом.

Мистецтво як провідник

1982 року, під час воєнного стану в Польщі, Гротовський емігрував до Сполучених Штатів. Спочатку він був професором університету Колумбія в Нью-Йорку. У 1983 році став професором каліфорнійського університету, де зміг закінчити свій наступний проект - "Об'єктивну драму". Проект полягав у пошуку спільних, транскультурних позицій і рухів, які могли б стати універсальними, що призвело б до створення мистецтва ритуального характеру. 1984 року колектив "Театру-Лабораторії" ухвалив рішення про свій розпуск. Починаючи з 1985 року Гротовський жив у Понтедері в Італії. Там він працював у центрі Гротовського (Work Centre of Jerzy Grotowski - Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski) з групою міжнародних стажистів над програмою "Ритуальне мистецтво". Найтісніше співпрацював із Томасом Річардсом, своїм учнем, який також документував дослідження Гротовського цього періоду і

займався публікацією його робіт, зокрема, він видав "Роботу з Гротовським над фізичними діями". Останній період у творчості Єжи Гротовського - це робота в умовах лабораторії. Студенти грали, будучи ізольованими, а результати їхньої роботи бачили лише деякі. Лише пізніше їх показали широкій публіці.

Наприкінці життя, 1997 року, Гротовський став професором на відкритій спеціально для нього кафедрі антропології театру в Коледж де Франс. Помер у Понтедері після важкої та тривалої хвороби.

Піна Бауш та танцювальний театр

Піна Бауш — німецька хореографка, танцівниця.

Піну Бауш називають однією з найвидатніших хореографів 20-го століття і визнають за її новаторський внесок у сучасний балет. Видатна танцівниця та художній керівник балету Вуппертальської опери, вона здійснила революцію в сучасному танці, поєднавши у своїх виставах балет, музику, поезію та пантоміму. Бауш прагнула створити нову мову танцю, яка могла б заглибитися в глибини людської психології і викликати такі емоції, як біль, любов, щастя і горе через театральну експресію, жести і рухи тіла. Її новаторський стиль отримав світове визнання, вплинувши на сучасний танець і надихаючи митців по всьому світу. Відома як "геній жесту", Бауш поєднувала у своїх виступах спів, мову, літературу та музику, зачаровуючи глядачів силою простого жесту руки. Її мистецький вплив виходив за межі танцювального мистецтва, адже вона знімалася у таких культових фільмах, як "Еланавева" Фредеріко Фелліні та "Розмова з еллою" Педро Альмодовара, зображуючи власну непересічну героїню.

Піна Бауш, відома своїм виразним аскетичним обличчям та оригінальними постановками, вважалась однією з найвизначніших і найзатребуваніших постатей у сучасній хореографії. Вона є не лише драматургом, режисером і хореографом, а й часто виступала у власних творах. Танцювальний стиль Бауш зосереджений на тому, що рухає людьми, а не на

тому, як вони рухаються, і їй приписують створення концепції "танцювального театру".

Її початковий бунт проти класичного балету, який, на її думку, став провінційним і вичерпав себе, привів її до дослідження виразних рухів людського тіла, в яких домінує афект. Бауш вважає, що тема вистави виникає з почуттів і переживань теперішнього моменту, і вона записує все, як термометр. Цей процес самовираження часто виникає зі стану глибокої депресії, і його неможливо спланувати чи сформулювати.

Піна Бауш, відома хореографка, справила значний вплив на світ танцю, кіно і театру. Її талант та унікальні пантомімічні здібності були продемонстровані в різних фільмах, зокрема у фільмі Фелліні "І відпливає корабель" (1983) та фільмі П. Альмодовара "Поговори з нею", який містить цитату з її меланхолійного перформансу в кафе "Мюллер" (1978). Вплив танцю і кіно один на одного очевидний у співпраці Бауш з такими режисерами, як Шанталь Акерман, яка зняла фільм про Бауш під назвою "Одного разу Піна запитала..." (1980), і Лі Янор, який створив короткометражний фільм-есе "Кава з Піною Бауш". Бауш також наважилася поставити хореографію до власного фільму "Плач імператриці" (1990).

Однією з характерних тем Бауш є зіставлення дикого та культурного світів. Це відображено в її роботі "Kontakthof", де класичний балет і "експресивний танець" взаємодіють, що призводить до нетрадиційних рішень, таких як танці на високих підборах і відмова від традиційних пуантів. Символізм відіграє значну роль у виставах Бауша, про що свідчить включення документального фільму про качок, який набуває глибшого сенсу в загальній структурі вистави. Самотність і складність людських стосунків є постійними темами в ранніх роботах Бауша, які викликають у глядачів цілу низку емоцій, включаючи здивування, огиду, радість, захоплення, подив і співчуття.

Відносини Бауш з мовою завжди були складними. Вона намагалася виражати себе вербально, надаючи перевагу свободі руху для передачі своїх емоцій. Це протиріччя в її житті призвело до того, що вона закохалася в танці

та перформанси, але чинила опір тому, щоб стати хореографом. Проте з роками Бауш почала створювати хореографічні постановки для Вуппертальського театру, хоча вважала їх більше для себе, ніж для трупи. Незважаючи на її мрії танцювати безперервно, вони не були повністю реалізовані навіть через тридцять років.

Стилістичні елементи вистав Бауш у 1970-х роках перегукуються з темами, сюжетами та художніми рішеннями американського та європейського кінематографу того часу. Наприклад, виснажливий і драматичний танцювальний марафон у фільмі С. Поллака "Вони пристрілюють коней, чи не так?" (1969) відбувається в обстановці, що нагадує "Кафе Мюллер" і "Контактхоф". У "Кабаре" (1972) Б. Фосса модель позірно розважального видовища слугує прототипом нацистської держави. Крім того, "Бал" (1983) Е. Скола досліджує естетику танцю та побутову пластику як спосіб зображення історичної еволюції Західної Європи 1930-1970-х років. Аналогічно, "Контактоф" поєднує стилістичні манери та пластику, запозичені з минулих десятиліть.

Загалом, вплив Піни Бауш на мистецтво є безперечно глибоким, оскільки її творчість поєднує світи танцю, кіно і театру. Через свої унікальні хореографічні постановки та перформанси вона досліджує теми самотності, людського зв'язку та обмеженості мови, а також черпає натхнення зі світу кіно, поєднуючи символіку та стилістичні елементи з різних часових періодів. Спадщина Бауш як взірця та ідеалу для наступних поколінь художників закріплена широким спектром колаборацій та вшанувань, які були зроблені їй протягом багатьох років.

Танцювальна освіта Бауш, отримана в школі танцю Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, підкреслила відмінність танцю як театрального жанру. Вона продовжила навчання в Нью-Йорку, де познайомилася з постмодерністським досвідом і роботою режисера Лі Страсберга. Повернувшись, вона почала розвивати власну мистецьку позицію і

зосередилася на дослідженні глибин людської підсвідомості та стосунків між чоловіками і жінками.

Її танцювальна лексика зазнала кардинальних змін у 1970-х роках, поєднуючи відхід від пластики з введенням театральних елементів. Заснувавши власний театр у Вупперталі, вона прийняла стиль репетицій, який включав її власний досвід та імпровізацію виконавців. Бауш цінувала танцюристів за їхні людські якості та здатність виносити на сцену екзистенційний досвід.

У своїх пізніх роботах Бауш звернулася до естетики танцювального театру, поєднуючи фрагменти фільму, музики, текстів і руху. Її композиції були мозаїчними, складалися з окремих епізодів з паузами, що підкреслювали психологічні перешкоди. Кожному руху надавалося значення вчинку, а принципи кінематографічного монтажу були домінуючими в її роботі.

Унікальна мова танцю Піни Бауш розкриває приховані рухи та жести, які знаходяться всередині людського тіла. Її підхід до композиції та перформансу створює простір для самопізнання та несподіванок, як для танцюристів, так і для неї самої. Своєю роботою Бауш запрошує глядачів досліджувати ті аспекти себе, про які вони, можливо, не знали раніше.

Німецька хореографка Піна Бауш зробила революцію у світі кіно завдяки своєму унікальному підходу до танцю і театру. Вона прагнула поєднати якості німого кіно, виразну акторську гру та змістовні сюжети, щоб створити нову форму видовища. У своїх роботах Бауш представила таких персонажів, як молодий чоловік в окулярах у кафе Мюллер, який, здавалося, мав дар "нагляду". Цей персонаж, можливо, надихнув Віма Вендерса на створення ангела-охоронця Кассія у його фільмах. Використання Баушем сцен з дверима, що обертаються, у "Кафе Мюллер" також викликало порівняння з аналогічною сценою у фільмі Ф.В. Мурнау "Остання людина".

Протягом 1990-х років творчість Бауша зазнала стилістичних змін, перейшовши від "прозаїчного" погляду на життя до більш філософських і поетичних тем. Наприклад, п'єса "Для дітей вчорашнього, сьогоднішнього і

завтрашнього дня" мала сценічне оформлення, що нагадувало німецьку траурну листівку. Образ самого Бауша як протагоніста також еволюціонував: від виснаженої і худорлявої істоти в "Кафе Мюллер" до прекрасної незнайомки в хутрі в "Палермо".

Думки щодо значення творчості Бауш та її ролі у створенні "театру танцю" різняться. Деякі критики вбачають у ній театральний феномен європейського масштабу, інші вважають досягнення хореографів кінця 1970-х швидкоплинними. Проте всі сходяться на думці, що постановки Бауша змінили наше сприйняття таких понять, як "сюжет", "балет" і "танець". Традиційні театральні елементи деконструються до первинних складових, а потім знову збираються в композиції, що нагадують орнамент або декупаж.

Сама Бауш описує свої перформанси як втілення своїх почуттів, кожен з яких відповідає окремому періоду її життя. Перформанси є не просто ілюстраціями до історії, а коментарями до емоційних значень, що стоять за ними. Бауш підкреслює індивідуальність своїх танцівників, бачачи в кожному з них цілий світ.

Таким чином, інноваційний підхід Піни Бауш до танцю і театру кинув виклик традиційним уявленням і надихнув нову еру мистецтва перформансу. Її використання виразної акторської гри, змістовних сюжетів та деконструйованих театральних елементів принесло свіжий погляд на світ кіно. Незважаючи на різні думки щодо її значення, спадщина Бауш як хореографавізіонера і творця "театру танцю" є незаперечною.

Висновки до розділу

Другий розділ роботи досліджує генезу та розвиток жанру фізичного театру, розглядаючи його еволюцію на сценах Західної Європи та України. Проведений аналіз дозволяє сформулювати наступні висновки

Фізичний театр – це більше, ніж просто театральний жанр, це унікальна мова, що трансцендує мовні та культурні бар'єри. Він виник з поєднання різних форм сценічного мистецтва, набуваючи особливої глибини завдяки

своїм витокам у давніх ритуалах, комедії дель арте, пантомімі та танці. Цей синтез традицій та новаторства робить фізичний театр таким привабливим і актуальним для сучасної культури.

Еволюція фізичного театру – це постійний пошук нових форм виразності, що виходять за межі традиційного театру, де слово було головним інструментом оповіді. Етьєн Декру, батько "корпоральної мімі", зіграв ключову роль у становленні фізичного театру, розробивши систему акторської підготовки, яка зосереджена на виразності тіла. Його учні, такі як Жан-Луї Барро та Марсель Марсо, продовжили його спадщину, ставши визнаними майстрами пантоміми та фізичного театру.

Теоретичні праці Єжи Гротовського, який створив концепцію "бідного театру", зробили акцент на глибинному дослідженні акторської майстерності, емоційної експресії, взаємодії актора з глядачем, розширюючи межі традиційного театру. Його праці продовжують надихати митців, які шукають справжність та глибину в сценічному мистецтві. Гротовський, досліджуючи ритуальні аспекти театру, сприяв створенню унікального методу акторського тренінгу, що продовжує надихати митців по всьому світу.

Піна Бауш, піонерка "танцювального театру", об'єднала в своїх роботах танець, театр, музику та візуальне мистецтво, створюючи унікальний стиль, що вражає своєю емоційною силою та естетикою. Її новаторський підхід вплинув на ціле покоління хореографів та танцівників. Бауш, досліджуючи глибокі емоції та складні людські стосунки, зробила "танцювальний театр" надзвичайно актуальним, змінивши уявлення про танець як виразний засіб у театрі.

Український фізичний театр - це синтез багатого досвіду народної культури, де тілесна експресія завжди займала важливе місце, та інноваційних підходів сучасного мистецтва. Він вирізняється впливом фольклору та народних традицій, що надають йому особливого колориту та символізму. Українські митці активно експериментують з технологіями, інтерактивними

форматами та міждисциплінарними підходами, створюючи унікальний національний стиль.

Фізичний театр - це універсальна мова, що долає мовні та культурні бар'єри, сприяючи міжкультурному діалогу та розумінню. Він об'єднує людей з різних куточків світу, розширюючи межі театрального досвіду, створюючи нові форми виразності, що відображають різноманітність та багатство світової культури.

Фізичний театр залучає глядача на глибшому рівні, ніж традиційний театр, викликаючи сильні емоції та змушуючи співпереживати персонажам. Видовищність, естетика, інноваційність та інтерактивність роблять його привабливим для сучасної аудиторії, що шукає нових форм виразності та емоційного залучення.

Фізичний театр має величезний потенціал для розвитку, особливо з огляду на його здатність вирішувати соціальні проблеми. Інклюзивні проекти, вистави, що досліджують соціальні проблеми, створення спільнот людей з різними інтересами та походженням – все це сприяє побудові більш толерантного, інклюзивного та мирного світу.

Український фізичний театр, з його унікальними особливостями та талановитими митцями, має всі шанси стати лідером на світовій арені та внести вагомий вклад у розвиток цього жанру. Завдяки постійному пошуку нових форм виразності, експериментам та міждисциплінарним підходам, він продовжує еволюціонувати, розширюючи межі театрального досвіду та захоплюючи глядачів своєю енергетикою, емоційністю та глибиною.

Фізичний театр – це мистецтво, що говорить мовою тіла, мовою душі, мовою майбутнього.

РОЗДІЛ 3: ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ

3.1. Український фізичний театр. Мова тіла крізь призму історії та сучасності

Український фізичний театр – явище багатогранне та унікальне, що поєднує в собі багату історію, глибокий символізм та інноваційні підходи до сценічного мистецтва. Він говорить мовою тіла, розповідаючи історії, що торкаються найглибших струн людської душі, провокуючи емоції та роздуми.

Розкриємо основні етапи розвитку українського фізичного театру, його характерні особливості та вплив на сучасну театральну сцену.

Коріння та історичний контекст

Розвиток фізичного театру в Україні тісно пов'язаний з традиційною народною культурою, де тілесна експресія займала важливе місце. Ритуальні танці, обряди, вертепні вистави – все це заклало основу для майбутнього розвитку фізичного театру.

Вплив європейських авангардних течій на початку 20-го століття, таких як експресіонізм та конструктивізм, стимулював пошук нових форм театральної виразності. Лесь Курбас, видатний український режисер, став одним із піонерів впровадження елементів фізичного театру у свої постановки, експериментуючи з пластикою, жестом та рухом.

В період радянського режиму фізичний театр, як і багато інших форм мистецтва, зазнавав цензури та обмежень. Проте, саме в цей час зароджується андеграундний рух, де митці, незважаючи на перешкоди, продовжували розвивати фізичний театр як форму протесту та вільного самовираження.

Фізичний театр переживає справжнє відродження. З'являються нові колективи, фестивалі та майстерні, що сприяють розвитку цього напрямку.

Сучасний український фізичний театр вирізняється

- Різноманітністю стилів та технік: від класичної пантоміми до акробатики, від танцю було до клоунади.

- Експериментальністю та інноваційністю: митці активно використовують новітні технології, мультимедійні елементи та інтерактивні формати.

- Соціальною та політичною заангажованістю: фізичний театр часто порушує гострі соціальні теми, рефлексує на події сьогодення, висловлює громадянську позицію.

Представники:

- Театр "МІСТ": один з перших незалежних театрів в Україні, що працює в жанрі фізичного театру.

- Мім-театр "Happy people" відомий своїми виставами, побудованими на пластиці, жесті та міміці.

- Харківський театр "Прекрасні квіти": Вистави з різноманітними формами фізичного театру, включаючи різні елементи які існують у фізичному театрі.

Вільний театр "ОКО": працює в різних жанрах включаючи елементи фізичного театру

Український фізичний театр не лише розважає, а й змушує глядача замислитися над важливими питаннями, відчувати зв'язок з власною культурою та історією. Він є дзеркалом української душі, що відображає її силу, стійкість, прагнення до свободи та самовираження.

Український фізичний театр має великий потенціал для подальшого розвитку. Завдяки талановитим митцям, що постійно шукають нові форми та ідеї, він продовжує еволюціонувати та здобувати визнання на міжнародній арені.

Як було зазначено раніше, український фізичний театр вирізняється різноманітністю стилів та технік. Цей розділ розгляне деякі з них, а також вплив народної культури на їх формування.

Основні техніки

- Пантоміма: класична техніка, що базується на передачі емоцій, думок та дій за допомогою міміки, жестів та рухів тіла без використання слів.

В Україні пантоміма активно розвивалася в 20-му столітті, зокрема завдяки творчості таких митців, як Леонід Єнгібаров та Володимир Крюков.

- Танець було: авангардний стиль танцю, що виник в Японії після Другої світової війни. Він характеризується повільними, контрольованими рухами, часто з акцентом на напруження та розслаблення м'язів. Було знайшов своїх прихильників і в Україні, вплинувши на розвиток фізичного театру.

- Акробатика: використання акробатичних елементів додає виставам динаміки та видовищності. Українські актори фізичного театру часто вдосконалюють свої навички в акробатиці, щоб розширити свої виражальні можливості.

- Клоунада: жанр, що базується на комічному ефекті, гротеску та імпровізації. Клоунада використовує різноманітні техніки, такі як міміка, жести, акробатика та жонглювання, для створення яскравих та незабутніх образів.

- Масковий театр: використання масок дозволяє акторам перевтілюватися в різноманітні персонажі, посилювати емоції та створювати особливу атмосферу.

Стили

- Драматичний фізичний театр: зосереджується на розповіді історій та передачі емоцій через рухи тіла.

- Комедійний фізичний театр: використовує гумор, гротеск та іронію для створення комічного ефекту.

- Поетичний фізичний театр: наголошує на естетиці руху, символізмі та метафоричності.

- Експериментальний фізичний театр: поєднує різноманітні техніки та стилі, шукає нові форми виразності.

Українська народна культура з її багатим фольклором, традиційними танцями, обрядами та святами, мала значний вплив на розвиток фізичного театру

- Ритуальні танці: багато елементів українських народних танців, таких як гопак, аркан, метелиця, знайшли своє відображення в пластиці та рухах акторів фізичного театру.

- Вертеп: традиційний український ляльковий театр, де ляльки керуються за допомогою рухів тіла лялькарів. Вертеп вплинув на розвиток маскового театру та лялькових вистав в Україні.

- Народні казки та легенди: стали джерелом натхнення для багатьох вистав фізичного театру, надаючи їм особливого колориту та символізму.

Український фізичний театр, увібравши в себе багатство народної культури та досягнення світового театрального мистецтва, продовжує розвиватися, збагачуючись новими ідеями та формами.

За кожним успішним театром стоять талановиті особистості – режисери, актори, хореографи, які своєю творчістю формують його унікальне обличчя. В цьому розділі ми розглянемо деяких видатних представників українського фізичного театру та їх знакові постановки.

Видатні постаті

- Владислав Троїцький: режисер, засновник театру "ДАХ" та фестивалю "Gogolfest". Відомий своїми експериментальними постановками, що поєднують елементи фізичного театру, музики, перформансу та візуального мистецтва.

- Євген Корняг: режисер, його творчість характеризується пошуком нових форм виразності та синтезом різних театральних технік..

- Артем Вусик: актор, режисер, засновник театру "НАФТА". Відомий своїми імпровізаційними виставами, що розкривають потенціал людського тіла та його виражальні можливості.

Знакові постановки

- "Vino" (театр "Драми і комедії на лівому березі дніпра"): вистава фізичного театру. Чим легше наповнити самотність? Вином, віскі, шампанським? Один келих, другий, третій... Чи можливо зупинитись? Ось вже і крила, і ейфорія, і сміливість та легкість, керують тобою. Не боятися

правди, вибачень, відвертих зізнань. Але чи відчуваєш ти межу? Крок вперед чи крок в прірву? Крок назад - втеча чи звільнення? Чи можна позбутись самотності завдяки алкоголю? Чи існує взагалі такий напій?

- " APOLLO " (театр "Нафта"): — перформативно-пластична вистава, натхненням для створення якої став балет Ігоря Стравінського "Аполлон Мусагет". Спільний проєкт театрів "Прекрасні Квіти" та "Нафта". Вистава-шоу, у якій намагаються розібратися у феномені сенсу життя через творчість, гумор та філософствування.

Театральні фестивалі

- "Gogolfest": міжнародний мультидисциплінарний фестиваль сучасного мистецтва, що включає вистави фізичного театру, перформанси, музичні та візуальні проєкти.

- "МІМ-сесія": фестиваль фізичного театру, що проходить у Києві, представляючи вистави українських та зарубіжних колективів.

- "Курбас-фест": фестиваль, присвячений творчості Леся Курбаса, де порушуються питання розвитку сучасного театру та його зв'язку з традиціями.

Український фізичний театр, завдяки талановитим митцям та їхнім виставам, здобув визнання не лише в Україні, а й за кордоном, ставши важливою частиною світового театрального процесу.

Як було розглянуто раніше, український фізичний театр є не лише формою мистецтва, але й засобом вираження національної ідентичності. Водночас він стикається з певними викликами, що потребують вирішення.

Фізичний театр та національна ідентичність

Відображення історичної пам'яті: багато вистав фізичного театру звертаються до тем української історії, досліджуючи національні травми, боротьбу за незалежність та формування національної свідомості.

Збереження культурної спадщини: фізичний театр активно використовує елементи народної культури, танців, обрядів, звичаїв, сприяючи їх збереженню та популяризації.

Формування національного образу: через пластику, рух та символізм, фізичний театр створює образи, що втілюють український дух, ментальність та цінності.

Сучасні виклики

Популяризація: необхідність ширшого інформування громадськості про фізичний театр, його можливості та досягнення. Це сприятиме збільшенню аудиторії та підтримці розвитку цього напрямку.

Перспективи розвитку

Міжнародна співпраця: участь у міжнародних фестивалях, обмін досвідом з зарубіжними колективами, спільні проекти – все це сприятиме розвитку українського фізичного театру та його інтеграції у світовий театральний процес.

Інноваційні технології: використання новітніх технологій, таких як віртуальна реальність, 3D-мапінг, інтерактивні інсталяції, може розширити можливості фізичного театру та зробити його ще більш видовищним та захоплюючим.

Соціальний вплив: фізичний театр має потенціал для вирішення соціальних проблем, таких як інклюзія людей з інвалідністю, подолання стереотипів, розвиток толерантності та емпатії.

3.2. Фізичний театр та його взаємодія з іншими мистецтвами

Фізичний театр, за своєю суттю, є синтетичним видом мистецтва, що поєднує в собі різні форми виразності. Його взаємодія з іншими мистецтвами, такими як музика, візуальне мистецтво та література, збагачує його мову, розширює межі та створює унікальний театральний досвід для глядача.

Музика та звуковий дизайн відіграють важливу роль у фізичному театрі, підкреслюючи рух, створюючи атмосферу та посилюючи емоційний вплив на глядача. Це симбіотичні стосунки, де кожен елемент доповнює та підсилює інший.

Ритм та динаміка: музика задає ритм та динаміку вистави, підкреслюючи та підсилюючи рухи акторів. Це особливо важливо у танцювальних формах фізичного театру, де музика стає невід'ємною частиною хореографії. Наприклад, у виставах Піни Бауш музика часто визначає темп, настрій та емоційний тон сцени, створюючи динамічну взаємодію між рухом та звуком.

Атмосфера та настрої: звуковий дизайн, що включає музику, звукові ефекти та шуми, створює атмосферу та настрої вистави, переносячи глядача в інший світ та посилюючи емоційне сприйняття. Наприклад, використання звуків природи, міських звуків або електронної музики може створити різноманітні атмосфери, від спокою та медитації до напруження та хаосу.

Емоційний вплив: музика та звуки можуть викликати різноманітні емоції у глядача, підсилюючи драматичні моменти, створюючи напругу або розрядку, та впливаючи на загальне сприйняття вистави. Наприклад, використання мінорних тональностей може підкреслити сум та трагічність, а мажорні - радість та оптимізм.

Жива музика та імпровізація: використання живої музики у фізичному театрі додає виставі динаміки та непередбачуваності, дозволяючи акторам та музикантам взаємодіяти та імпровізувати. Це створює унікальний досвід для глядача, оскільки кожна вистава стає неповторною.

Приклади

Вистава "Fuerza Bruta" використовує потужний електронний саундтрек, що підсилює енергетику та динаміку вистави.

Театр "прекрасні квіти" часто співпрацює з музикантом для створення оригінальної музики до своїх вистав, що доповнює та підкреслює фізичну гру акторів.

Візуальне мистецтво та сценографія відіграють ключову роль у створенні візуального образу вистави, доповнюючи та підсилюючи фізичну гру акторів. Вони допомагають створити атмосферу, визначити простір та підкреслити емоції та теми вистави.

Світло: світло може використовуватися для створення атмосфери, виділення певних зон на сцені, підкреслення рухів акторів та створення різноманітних ефектів. Різні кольори та інтенсивність світла можуть передавати різні емоції та настрої. Наприклад, тепле світло може створити відчуття затишку та інтимності, а холодне - відчуження та тривоги.

Простір: організація простору на сцені, використання декорацій та реквізиту, створює візуальний контекст для дії та допомагає глядачеві зрозуміти історію. Простір може бути реалістичним або абстрактним, мінімалістичним або насиченим деталями, залежно від задуму режисера та сценографа.

Костюми: костюми акторів не тільки визначають персонажів, але й можуть бути використані як засіб виразності, підкреслюючи рухи та створюючи певні образи. Костюми можуть бути реалістичними, стилізованими або абстрактними, відіграючи важливу роль у візуальній мові вистави.

Відеопроєкції та мультимедіа: використання відеопроєкцій, анімації та інших мультимедійних елементів може розширити межі сцени та створити унікальні візуальні ефекти. Це дозволяє створювати ілюзії, переносити глядача в різні місця та часи, та додавати виставі додаткові рівні значення.

Приклади

Вистави Роберта Вільсона відомі своїм мінімалістичним дизайном та використанням світла для створення потужних візуальних образів.

Театр "ДАХ" активно використовує відеопроєкції та мультимедійні елементи у своїх постановках, створюючи інноваційний та візуально вражаючий досвід.

Хоча фізичний театр часто зосереджується на русі та невербальному вираженні, література та драматургія можуть бути важливим джерелом натхнення та основою для створення вистав. Тексти можуть надихати на рух, створювати контекст та додавати виставі глибини.

Адаптація літературних творів: фізичний театр може використовувати адаптації літературних творів, таких як романи, поезія та п'єси, як основу для вистави. Це дозволяє переосмислити класичні твори через призму фізичного театру, надаючи їм нового значення та актуальної інтерпретації.

Використання тексту та поезії: текст та поезія можуть бути інтегровані у фізичний театр, доповнюючи рух та створюючи додаткові рівні значення. Текст може бути використаний як пряма мова, внутрішній монолог, поетичний коментар або навіть як частина сценографії.

Розробка оригінальних сценаріїв: деякі фізичні театральні колективи розробляють власні оригінальні сценарії, що поєднують елементи драматургії з фізичною виразністю. Це дозволяє створювати унікальні вистави, що досліджують актуальні теми та проблеми сучасного суспільства.

Приклади:

Вистава "The Andersen Project" Роберта Лепажі поєднує фізичний театр з розповіддю та візуальними ефектами, досліджуючи життя та творчість данського казкаря Ганса Християна Андерсена.

Театр "P.S." часто створює вистави поєднуючи фізичну виразність з драматичним текстом.

Фізичний театр часто стає частиною міждисциплінарних проєктів, де він взаємодіє з іншими видами мистецтва, такими як кіно, відеоарт, інсталяції та перформанс.

Фізичний театр та кіно: взаємодія фізичного театру з кіно може проявлятися у використанні кінематографічних технік на сцені, створенні кіно-театральних перформансів та участі акторів фізичного театру у зйомках фільмів.

Фізичний театр та відеоарт: відеоарт може використовуватися як частина сценографії, створюючи додаткові рівні значення та розширюючи межі сцени.

Фізичний театр та інсталяції: фізичний театр може бути інтегрований у інсталяції, створюючи інтерактивний досвід для глядача та досліджуючи зв'язок між тілом, простором та об'єктами..

3.3 : Дослідження вистави "VIÑO": новий досвід фізичного театру в Україні

Для демонстрації глибинного аналізу конкретної постановки чи театрального колективу, що працює в жанрі фізичного театру, візьмемо приклад вистави "VIÑO": новий досвід фізичного театру

Вистава "VIÑO" є результатом співпраці білоруського режисера Євгена Корняга з Театром драми і комедії на лівому березі Дніпра. Корняг, відомий своїми експериментами з фізичним театром, запропонував українському глядачеві інноваційний та провокаційний сценічний досвід.

Вистава не має чіткого сюжету в традиційному розумінні. Вона радше є дослідженням впливу алкоголю на людську поведінку, стосунки та емоційний стан. Через послідовність абстрактних сцен, побудованих на рухах, жестах та символіці, "VIÑO" занурює глядача у світ емоцій, асоціацій та метафор, як і виникають під впливом алкоголю.

У "VIÑO" рух є основним інструментом оповіді та передачі емоцій. Актори використовують широкий спектр рухів – від плавних та граціозних до різких та експресивних, від синхронних до хаотичних – щоб відобразити різні стани людини під впливом алкоголю. Ейфорія, втрата контролю, агресія, ніжність, відчай – всі ці емоції передаються через мову тіла, міміку, жести, взаємодію акторів один з одним.

Особливу роль у виставі відіграють масові сцени, де актори рухаються синхронно, створюючи ефект колективної ейфорії, спільного екстазу, а потім – розпаду та хаосу. Такі сцени підкреслюють соціальний аспект впливу алкоголю, його здатність об'єднувати, а потім роз'єднувати людей.

Сценографія "VIÑO" мінімалістична, але водночас символічна. Сірі стіни, сходи, металеві конструкції створюють відчуття замкнутого простору, ла

біринту, з якого важко знайти вихід. Цей простір стає метафорою внутрішнього світу людини, яка шукає розслаблення та забуття в алкоголі.

Костюми теж відіграють важливу роль у виставі. На початку вони елегантні, стильні, підкреслюють індивідуальність персонажів. З розвитком дії, під впливом алкоголю, костюми стають все більш повсякденними, розпатланими, що символізує деградацію та втрату контролю.

"VIÑO" наповнена символікою, яка додає виставі глибину та багатозначність. Вино – центральний символ, який уособлює не тільки сам напій, але й різні аспекти його впливу на людину. Воно може бути символом насолоди, розслаблення, свята, але також – залежності, руйнації, втрати контролю.

Символи, які використовуються у виставі, – це порожні пляшки, розбитий посуд, розлиті напої. Вони створюють атмосферу хаосу та деградації, підкреслюють руйнівну силу алкоголю.

Музика та звук відіграють важливу роль у створенні емоційної атмосфери "VIÑO". Музика переплітається з рухами акторів, підкреслюючи їх емоційний стан, створюючи напруження та динаміку. Звукові ефекти – дзвін скла, тупотіння, крики – підсилюють відчуття хаосу та втрати контролю.

"VIÑO" – це вистава, яка не залишає глядача байдужим. Вона провокує, спонукає до роздумів, викликає емоційний відгук. Відсутність чіткого сюжету та вербальної комунікації змушує глядача стати активним учасником театральної дії, інтерпретувати те, що відбувається на сцені, шукати власні сенси у візуальних образах, рухах та символах.

"VIÑO" може викликати у глядача різні емоції: захоплення красою рухів, співпереживання персонажам, тривогу, нерозуміння, відторгнення. Це залежить від індивідуального досвіду, сприйняття та ставлення глядача до теми вистави.

"VIÑO" є важливим кроком у розвитку фізичного театру в Україні. Вона демонструє потенціал цього жанру для дослідження складних тем, створення емоційно насичених вистав, залучення нового покоління глядачів, які шукать нетрадиційних театральних форм.

Вистава також сприяє популяризації фізичного театру серед українських акторів та режисерів, заохочує їх до експериментів, розширення своїх творчих горизонтів.

Питання "навіщо взагалі потрібен сучасний театр, чому він повинен бути сучасним, чим погані класичні моделі?" хоч і наївне, але абсолютно легітимне. На нього є дуже проста відповідь: сучасне мистецтво (і театр, як його частина) – це єдина сфера діяльності людини, де звичайній людині доступна сучасність, де її можна виявити та відчувати. Так звана модерність, безумовно, розташована ще й у науці та технологіях, однак концентрована наука важкодоступна, а технології у їхньому масовому виробі не відображають гостроти моменту, а в не масовому ж залишаючись, як і наука, важкодоступними. У масовій культурі, політиці та соціальних відносинах сучасності небагато: базуючись на взаємодіях величезної кількості людей, ці сфери схильні до великої інерції, роботи за вже знайомими законами та страху стрімких змін.

Тільки в сучасному мистецтві доступні концепти та модуси чуттєвості "завтрашнього дня" (насправді сьогоднішнього). Навіщо потрібно виявляти сучасність? Щоб краще розуміти навколишню дійсність і на основі цього розуміння щодня приймати більш вірні рішення. Тобто – як би дивно і просто це не звучало – сучасний театр потрібен людині, щоб зробити її щасливою.

"Інновація – це не стільки естетична цінність, скільки естетична необхідність. <...> Це засіб, за допомогою якого ми тримаємося за сьогоднішнє, хапаємося за сучасність. Ми повинні постійно перевинаходити наші форми та наш вокабуляр, щоб не втратити зв'язок із самими собою та тим світом, у якому ми живемо. Необхідність змін у мистецтві обумовлюється змінами у суспільному та економічному середовищах. Відповіді минулого далеко не завжди здатні пояснити сьогоднішнє".

А що, якщо у виставі цілу годину сидять і мовчать – це називається сучасним театром? Я теж так можу. А голі дупи показувати – це теж сучасний театр? Філософ Борис Гройс розуміє інновацію як економічний обмін

цінностями; у його описі інновація здійснюється шляхом обміну позиціями між профанним і цінним, тому звичайній людині здається, що театр вульгаризується переходом від сакрального до буденного, від високого до низького. Насправді це процес поширення мистецтва на все нові й нові території.

А чому на сцені все так незрозуміло? Нормальною мовою сказати не можна? Поки конвенційні художники та театральні режисери замислюються у своїх роботах над питанням "що сказати", справжні художники-інноватори стурбовані іншим, більш серйозним питанням самої форми висловлювання. Тому з'являються роботи, в яких ніби передається ідіосинкратичний імпульс, для якого ще не існує мови. На цьому шляху художнього візіонерства легко перетинаються межі жанрів та межі мов, там не треба нічого розуміти. Сьюзен Зонтаг написала есе "Проти інтерпретації" ще в середині шістдесятих. У документальному фільмі про виставу Роберта Вілсона *Civil Wars* німецький драматург Хайнер Мюллер описував це як театр досвіду, а не театр дискурсу. Це важлива формула, її слід запам'ятати.

Зовсім метафоризуючи тему, можна сказати, що сучасний театр – це такий театр, який здатний розпізнати та витягнути назовні власну ідіотичність.

Фізичний театр, завдяки своєму акценту на невербальній комунікації та універсальній мові тіла, має унікальну здатність долати мовні та культурні бар'єри, перетворюючись на міжнародну мову, зрозумілу людям з різних куточків світу. Цей розділ досліджує, як фізичний театр сприяє міжкультурному діалогу, обміну ідеями та взаєморозумінню, з'єднуючи людей різних національностей, культур та соціальних груп.

Фізичний театр, покладаючись на рух, жест, міміку та пластику, використовує мову тіла, яка є універсальною та зрозумілою для всіх людей, незалежно від їхнього походження, мови чи культури. Емоції, такі як радість, смуток, гнів, страх, виражаються через подібні фізичні прояви у всіх культурах, створюючи основу для взаєморозуміння та емпатії.

Фізичний театр є ідеальною платформою для міжкультурних проєктів та колаборацій, що об'єднують митців з різних країн та культур.

Обмін ідеями та досвідом: міжкультурні проєкти дозволяють митцям обмінюватися ідеями, досвідом та техніками, збагачуючи один одного та розширюючи горизонти фізичного театру.

Створення нових форм виразності: зіткнення різних культурних традицій та естетик може призвести до створення нових, унікальних форм фізичного театру, що відображають різноманітність та багатство світової культури.

Подолання стереотипів та упереджень: міжкультурні проєкти сприяють подоланню стереотипів та упереджень, допомагаючи людям з різних культур краще зрозуміти один одного та побудувати мости взаємоповаги та толерантності.

Фізичний театр може сприяти соціальній згуртованості та інтеграції людей з різних соціальних груп, долаючи бар'єри та створюючи спільний досвід.

Інклюзивні проєкти: фізичний театр може залучати людей з різних соціальних груп, включаючи людей з інвалідністю, мігрантів та біженців, сприяючи їхній інтеграції у суспільство та розширюючи коло спілкування.

Вистави, що досліджують соціальні проблеми: фізичний театр може порушувати актуальні соціальні проблеми, такі як бідність, дискримінація та насильство, закликаючи до соціальної відповідальності та дій.

Створення спільнот: фізичний театр може сприяти створенню спільнот людей з різними інтересами та походженням, об'єднаних спільною любов'ю до цього виду мистецтва.

Фізичний театр, завдяки своїй унікальній мові та здатності викликати емоції та роздуми, привертає увагу все більшої кількості глядачів по всьому світу. Його популярність зростає, оскільки він пропонує альтернативу традиційному театру та кіно, задовольняючи потребу глядачів у нових формах

виразності та емоційному залученні. Цей розділ досліджує причини популярності фізичного театру та його привабливість для сучасної аудиторії.

Фізичний театр, оскільки покладається на мову тіла, яку розуміють всі, незалежно від мови чи культури, є універсальним та доступним для широкої аудиторії. Глядачі не потребують знання іноземної мови чи розуміння складних літературних текстів, щоб насолодитися виставою та відчути її емоційний вплив.

- Емоційна залученість:

фізичний театр викликає у глядачів сильні емоції та залучає їх до дії на глибшому рівні, ніж традиційний театр, що покладається на діалоги та тексти. Рух, жест, міміка та пластика акторів створюють потужні образи та викликають емпатію, змушуючи глядачів співпереживати персонажам та переживати їхні емоції.

- Видовищність та естетика:

фізичний театр часто вирізняється видовищністю, естетикою та оригінальністю постановки. Використання різноманітних технік, таких як акробатика, танець, клоунада та масковий театр, створює захоплюючі візуальні образи та динамічні сценічні дієства.

- Інноваційність та експериментальність:

фізичний театр постійно розвивається та експериментує, використовуючи нові технології, мультимедійні елементи та інтерактивні формати. Це привертає увагу глядачів, які шукають нові форми виразності та нестандартні театральні досвіди.

- Інтелектуальний виклик:

фізичний театр часто порушує складні теми та філософські питання, змушуючи глядачів замислитися та інтерпретувати побачене. Це стимулює інтелектуальну активність та залучає глядачів до діалогу з виставою.

- Інтерактивність та участь:

деякі вистави фізичного театру використовують інтерактивні формати, залучаючи глядачів до дії та розмиваючи межі між акторами та аудиторією.

Це створює унікальний досвід та дозволяє глядачам стати активними учасниками театрального дійства.

Висновки до розділу

Третій розділ роботи досліджує особливості фізичного театру в Україні, його взаємодію з іншими видами мистецтва, вплив на українську культуру та перспективи розвитку. Проведений аналіз дозволяє сформулювати наступні висновки

Український фізичний театр – це унікальне явище, що поєднує в собі багату спадщину народної культури, де тілесна експресія завжди займала важливе місце, з інноваційними підходами сучасного мистецтва. Він наповнений символікою та метафорами, відображає національну ідентичність, досліджує глибинні емоції та рефлексує на актуальні проблеми сучасного світу.

Український фізичний театр вирізняється різноманітністю стилів та технік, що робить його привабливим для широкої аудиторії. Від класичної пантоміми до акробатики, від танцю було до клоунади – українські митці активно експериментують і створюють новий, унікальну сценічну мову, що захоплює та надихає.

Взаємодія фізичного театру з іншими видами мистецтва збагачує його мову та розширює його творчі можливості. Музика підкреслює динаміку рухів, візуальне мистецтво створює атмосферу та доповнює естетичне сприйняття, література надає глибини і контексту, а кіно та відеоарт додають нових виражальних засобів.

Фізичний театр в Україні стає важливим інструментом для збереження та популяризації національної культури, дослідження історії та розкриття глибин української душі. Він активно використовує елементи народних танців, обрядів, казок та легенд, що надає йому особливого колориту та наповнює глибоким символізмом.

Український фізичний театр вирізняється своєю соціальною заангажованістю, часто порушуючи актуальні соціальні та політичні теми,

рефлексуючи на події свого часу та висловлюючи громадянську позицію. Він став важливим інструментом для розмови про важливі питання та сприяє пробудженню громадської свідомості.

Фізичний театр в Україні стикається з певними викликами, такими як фінансування, освіта та популяризація. Однак, завдяки талановитим митцям, інноваційним підходам та активній міжнародній співпраці, він має великий потенціал для розвитку та здобуття світового визнання.

Фізичний театр в Україні має важливу роль у формуванні національної ідентичності та сприянні соціальному змісту. Він може ставати інструментом для розвитку толерантності, інклюзії та згуртування суспільства, що має велике значення для майбутнього України.

Загалом, третій розділ демонструє, що фізичний театр в Україні – це живий та динамічний жанр, що розвивається і вдосконалюється. Він є важливим складовим частиною української театральної культури, наповненою глибоким символізмом, естетикою та емоційною силою. Його майбутнє обіцяє бути яскравим, повним творчих експериментів та глибоких роздумів.

Висновки

Фізичний театр: відлуння давніх ритуалів у сучасності

Фізичний театр - це більше ніж просто видовище. Це універсальна мова тіла, що розмовляє з глядачем без слів, залучаючи його у вир емоцій, роздумів та пошуків сенсу. Відлуння давніх ритуалів, де тіло було головним інструментом спілкування з божествами та передачі знань, пронизує сучасний фізичний театр, надаючи йому особливої глибини та сакральності.

Історична ретроспектива: від ритуалу до авангарду

Коріння фізичного театру сягають углиб історії, до часів, коли людство лише починало пізнавати світ та виражати свої думки та емоції через рух, жест та міміку. Давні ритуальні танці, що імітували рухи тварин, природні явища та битви, були не просто розвагою, а способом спілкування з богами та духами, засобом передачі знань та уявлень про світ.

У давньогрецькому театрі тілесна експресія відігравала важливу роль, а хор, виконуючи складні хореографічні композиції, доповнював та підсилював драматичну дію. Трагедії Есхіла, Софокла та Евріпіда, що досліджували глибини людської душі та складні моральні дилеми, знаходили своє втілення не лише у слові, а й у виразному русі акторів.

Комедія дель арте, що зародилася в Італії XVI століття, стала важливим етапом в еволюції фізичного театру. Імпровізація, використання масок, гротескні персонажі та яскрава тілесна експресія – все це сприяло розвитку акторської майстерності та розширенню виражальних можливостей театру. Арлекін, Панталоне, Коломбіна та інші персонажі комедії дель арте стали архетипами, що продовжують надихати митців до сьогодні.

Пантоміма, як вид сценічного мистецтва, де художня виразність створюється за допомогою міміки, жестів та рухів тіла, також зробила значний внесок у розвиток фізичного театру. Творчість таких митців, як Етьєн Декру, Марсель Марсо та Жан-Луї Барро, продемонструвала здатність пантоміми

передавати складні емоції, ідеї та філософські концепції без використання слів. Мовчазний світ пантоміми відкриває перед глядачем безмежний простір для уяви та інтерпретації.

Авангардні течії XX століття, такі як експресіонізм, футуризм, конструктивізм та сюрреалізм, стимулювали пошук нових форм театральної виразності та експерименти з рухом, пластикою та простором. Лесь Курбас, Всеволод Мейєрхольд та інші видатні режисери активно використовували елементи фізичного театру у своїх постановках, розширюючи межі традиційного театру та створюючи інноваційні сценічні форми.

Ключові постаті: майстри руху та емоцій

Етьєн Декру - батько "корпоральної міми", що заклав основи сучасного фізичного театру, зосереджуючись на виразності тіла та драматичному ефекті руху. Його система акторської підготовки вплинула на ціле покоління митців, а його учні, такі як Жан-Луї Барро та Марсель Марсо, стали легендами сценічного мистецтва.

Єжи Гротовський - творець концепції "бідного театру", що відкидала зайві театральні елементи та зосереджувалась на акторській грі та безпосередньому контакті з глядачем. Його пошуки в галузі акторського тренінгу, ритуальних аспектів театру та транскультурних зв'язків сприяли створенню унікального методу, що продовжує надихати митців по всьому світу.

Піна Бауш - піонерка "танцювального театру", що розмила межі між танцем, театром, музикою та візуальним мистецтвом. Її інноваційний підхід до хореографії, дослідження глибоких емоцій та складних людських стосунків зробили її однією з найвпливовіших постатей в сучасному танці та театрі.

Український фізичний театр: між традиціями та новаторством

Розвиток фізичного театру в Україні тісно пов'язаний з традиційною народною культурою, де тілесна експресія завжди займала важливе місце. Ритуальні танці, обряди, вертепні вистави – все це заклало основу для майбутнього розквіту фізичного театру. Український фізичний театр поєднує

в собі багату спадщину народної культури та інноваційні підходи сучасного мистецтва, створюючи унікальне явище, що вирізняється

Впливом фольклору та народних традицій: українські митці активно використовують елементи народних танців, обрядів, казок та легенд, надаючи виставам особливого колориту та символізму.

Експериментальністю та інноваційністю: українські митці постійно шукають нові форми виразності, експериментують з технологіями, інтерактивними форматами та міждисциплінарними підходами.

Соціальною та політичною заангажованістю: український фізичний театр часто порушує актуальні соціальні та політичні теми, рефлексуючи на події сьогодення та висловлюючи громадянську позицію.

Фізичний театр як міжнародна мова

Фізичний театр, завдяки своїй універсальності та здатності долати мовні та культурні бар'єри, стає справжнім інструментом міжкультурного діалогу. Він об'єднує людей з різних куточків світу, сприяє обміну ідеями та досвідом, та допомагає краще зрозуміти один одного. Міжнародні проекти та колаборації збагачують фізичний театр, створюючи нові форми виразності та розширюючи його горизонти.

Чому глядачі люблять фізичний театр

Фізичний театр залучає глядача у виставу на глибшому рівні, ніж традиційний театр. Він говорить мовою тіла, що зрозуміла кожному, викликає сильні емоції та змушує співпереживати персонажам. Видовищність, естетика, інноваційність та інтерактивність роблять фізичний театр привабливим для сучасної аудиторії, що шукає нових форм виразності та емоційного залучення.

Сучасні виклики та перспективи

Фізичний театр стикається з певними викликами, такими як популяризація, фінансування та освіта. Проте, завдяки талановитим митцям, інноваційним підходам та активній міжнародній співпраці, фізичний театр має великий потенціал для подальшого розвитку.

Міжнародна співпраця: участь у міжнародних фестивалях, обмін досвідом з зарубіжними колективами та спільні проекти сприятимуть розвитку фізичного театру та його інтеграції у світовий театральний процес.

Інноваційні технології: використання новітніх технологій, таких як віртуальна реальність, 3D-мапінг, інтерактивні інсталяції, може розширити можливості фізичного театру та зробити його ще більш видовищним та захоплюючим.

Соціальний вплив: фізичний театр має потенціал для вирішення соціальних проблем, таких як інклюзія людей з інвалідністю, подолання стереотипів, розвиток толерантності та емпатії.

Фізичний театр: погляд у майбутнє

Фізичний театр – це не лише мистецтво, а й інструмент соціальної згуртованості, що об'єднує людей з різних соціальних груп та сприяє їхній інтеграції у суспільство.

Фізичний театр – це мистецтво майбутнього. Він здатний порушувати важливі питання, провокувати роздуми та надихати на зміни. Він має великий потенціал для розвитку та впливу на суспільство, сприяючи побудові більш толерантного, інклюзивного та мирного світу.

Український фізичний театр: шлях до світового визнання

Український фізичний театр, з його унікальними особливостями та талановитими митцями, має всі шанси стати лідером на світовій арені та внести вагомий вклад у розвиток цього жанру.

Завдяки постійному пошуку нових форм виразності, експериментам та міждисциплінарним підходам, український фізичний театр продовжує еволюціонувати, розширюючи межі театрального досвіду та захоплюючи глядачів своєю енергетикою, емоційністю та глибиною.

Фізичний театр – це мистецтво, що говорить мовою тіла, мовою душі, мовою майбутнього.

В Україні є багато прикладів дуже талановитих режисерів, акторів, діячів мистецтва, тощо.. які ставили, грали, або приймали участь у

постановках в жанрі фізичного театру, який, як було згадане вище, не є чимось конкретним, а до цього можна віднести багато вистав, тому він такий чудовий цей фізичний театр.

Отже проведено дослідження від витоків, до сучасного українського фізичного театру.

Список літератури:

1. Арто А. Театр і його двійник / пер. з англ. Р. Осадчука. Київ : видавництво Жупанського. 2021. 280 с
2. Барба Еугенію та Нікола Саварезе. Таємне мистецтво виконавця. Київ: видавництво Жупанського, 2022. Друк.
3. Барнич М. Майстерність актора: техніка обману: навч. посіб.; Вид. 2-е, випр. та доп. Київ: ліра-К, 2016. 304 с
4. Богдан Ступка: митець і людина / авт.-упоряд. М. Лабінський ; ред., пер. російськомовних текстів М. Шудря. Київ : книга, 2008. 240 с.
5. Бортнік Ж. (2012). Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект. Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки: філологічні науки. Літературознавство, (13), 11-16.
6. Бортнік Ж. (2015). Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. Питання літературознавства, (91), 123-136.
7. Бортнік Ж. (2012). Особливості хронотопу сучасної монодрами. Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки: філологія. Літературознавство, (12), 7-12.
8. Бортнік Ж. (2013). Поетика сповіді в сучасній монодрамі. Наукові праці Чорноморського державного університету ім. П. Могили: серія Філологія. Літературознавство, (222), 16-19.
9. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник ; упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова. Київ. Мистецтво, 1977. 365 с.
10. Вініченко О. Театр сценічної анімації як простір для підвищення рівня майстерності актора-лялькаря. ХДАК. 2021
11. Вислова А. В. Культурні індустрії та театр // Культурологічний журнал. 2012. № 1 (7).
12. Гладун О.Д. Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики. Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 листопада 2021 року). Черкаси: [ФОП Гордієнко], 2021. – 120

13. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів: Літопис, 1999. 185 с
14. Готовський // Універсальний словник-енциклопедія. — 4-те вид. — К. : Тека, 2006.
15. Гольдоні К. Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник (Т. 2). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2005. 50с
16. Декру Е. Тілесний мім. Київ: Видавництво Мистецтво, 2020. - 150 с
17. Єжи Готовський, «Театр і ритуал», «Dialog», 1969 рік, № 8
18. Життя і творчість Леся Курбаса / Упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів; Київ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
19. Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 2: 1900-1945. / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін.; Редкол. тому: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін. 868 с.
20. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / пер. з рос. Є. Стародинової. Львів, 2020. 92 с.
21. Коломієць Р. Гнат Хоткевич. Київ: Фоліо, 2020. 56с
22. Коломієць Р. Лесь Курбас. Київ: Фоліо, 2020. 45с
23. Комедія масок // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1 : А — Л. — С. 505.
24. Р. Конечна «Перед прем'єрою "Невдах». Розмова з режисером», «Trybuna Opolska», 265с
25. Коновалова Г. Контактна імпровізація як елемент вдосконалення професійної майстерності танцівника / Г. О. Коновалова // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. - 2011. - Вип. 25. - С. 72-76.
26. Корнієнко Н. Постмодернізм як культурний жест. Коротка мандрівка. АртЛайн. 1998. № 7(8). С. 4-7
27. Ковтуненко В.І. Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників).

Автореферат дисертації. Держ. акад. кер. кадр. культури і мистецтв. К., 2002.
19 с <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2666> (дата звернення 20.04.24)

28. Курбас Л. Філософія театру / Упор. М. Лабінський. Київ : Вид-во С. Павличко "Основи", 2001. 917 с.

29. Ланчак, Я., А. Маслов-Лисичкін, І. Маслова-Лисичкіна, і О. Бутко. "Фізичний театр як форма театрального мистецтва: український контекст". Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, т. 6, вип. 2, Жовтень 2023, с. 127-40, <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288151>

30. Левченко О. Г. Сучасний театр: втеча від маски / Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження . - 2014. - № 31. - С. 189-194

31. Лимаренко Л. І. Метод «фізичної дії» як засіб формування психотехніки керівника театрального колективу / Л. І. Лимаренко. - С. 283-287. Максимчук Ю. В.

32. Литвиненко В. А. Театралізована художня образність та її прояв у творчості В. С. Котляр – солістки Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 82–84.

33. Мізяк В.Д. Проблеми дослідження театрального життя Харкова у контексті новітньої історії України. Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців: матеріали XV Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, 19-20 березня 2015 р. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 63–65.

34. Миколаєва, Т. Вплив сучасного театрального мистецтва на культурне життя України. Культура і мистецтво ХХІ століття, (10), 2023. 112-129с .

35. На сторожі культури: Театр Варта [<https://artefact.org.ua/history/на-сторожі-культури-театр-варта-п.html>]. (дата звернення 15.03.24)

36. Набока, М. Слухати тілом. Інтернет видання Збруч. 2022. [Слухати тілом | Збруч \(zbruc.eu\)](https://zbruc.eu) (дата звернення 11.03.2024)
37. Найвідоміші театри України. (2023). Суспільне Культура. [Найвідоміші театри України – Суспільне | Культура — Суспільне Культура \(suspilne.media\)](https://suspilne.media) (дата звернення 15.03.2024)
38. Никоненко Р. М. Вплив розвитку сценографії на художньо-образне трактування в пластичній режисурі. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 127–132. Гринишина, М. Сучасний театр у національному контексті: пошуки семантичної тотожності.
39. Новиков А.О. 2015. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст.
40. Пітер Брук, «Порожній простір». Варшава, 1977
41. Обертинська А.П. Основи теорії драми та сценарної майстерності: Навчальний посібник. – К. Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв, 2002. – 132с.
42. Осадчук Т.Р. Феномен творчості Федора Стригуна. Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – №1. 153с.
43. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. Київ: Фенікс, 2021. 256 с.
44. Остропольский Л. фізичне самопочуття як елемент психофізичної дії актора. Методичні рекомендації. Київ. 2001. 3с.
45. Паві П. Словник театру / пер. з фр. М. Якуб'як. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2006, 640 с
46. Паві П. Словник театру / Пер. з фран. Маркіяна Якуб'яка. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с. Веселовська, Г. (1998). Кріпацький театр в Україні. Український театр, (1), 21-23.
47. Плахотнюк О. А. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності / О. А. Плахотнюк // Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка – Дрогобич : Гельваніка, 2021. – Вип. 35. – Т. 5. – С. 4–8.

48. Плахотнюк О. А. Хореографічне мистецтво України у роздумах Олега Семеновича Голдрича / О. А. Плахотнюк // Вісник Львівського університету : зб. наук. праць: Серія мистецтвознавство. – Вип. № 14. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – С. 52–57.

49. Русабров Є. Т. Від театру ляльок до театру анімації // Збірник матеріалів Міжнародної конференції «Проблеми творчості та художнього сприйняття в сучасному театрі ляльок». - Харків, 2008. - С. 42-49.

50. Саранчук В. (2021). Взаємодія класичних та сучасних підходів у фізичному театрі. Театральні студії Львова, (6), 59-74.

51. Селіванова В. Пітер Брук розкриває секрети : [рецензія] / Вікторія Селіванова // Кіно-Театр. - 2007. - №. 1. - С. 62. - Рецензія на: Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів, 2005. 136 с.

52. Скиба Ю. Фізичний театр DV8 у контексті розвитку сучасного танцю. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 35, том 5, 2021

53. Софія Тобілевич. Корифеї українського театру. Київ. Центр учбової літератури. 2020. 130с.

54. Станіславський К. Робота актора над собою / Факсимільне видання. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.

55. Старікова К. Хореографія та пластика як виразний елемент у виставах луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 44, том 3, 2021

56. Стоян С. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві. Київ. Міленіум. 2014. 100с

57. Стригун Ф. Фізичний театр у контексті сучасного українського мистецтва. Театр на Подолі, (4), 2021. с 22-39.

58. Театр мімірічі. Театр пластичної комедії «mimirichi». Мімірічі Театр Клоунади та Пантоміми | [Мімірічі Театр Клоунади та Пантоміми | Офіційний сайт \(mimirichi.com\)](http://mimirichi.com) (дата звернення 19.03.24)

59. Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність / Ін-т мист., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1986. 164 с.

60. Український театр ХХ століття : монографія / редкол.: Н. Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512

61. Фесенко С. Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою : посіб. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2019, 129 с

62. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Твори : У 2 т. / Упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. Київ : Дніпро, 1966. Т. 2. С. 501-578.

63. Цетнар Я. Говорити тілом. Науковий Журнал «Просценіум». ЛНУ. Ім. Франка. Львів. 2022. 30с

64. Callery, D. Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre. Nick Hern Books. 2001. 36с.

65. Comme je le pense.J.L. Barro .Paris: Gallimard, 1975

66. Edward Gordon Craig: An Exhibition of Wood-engravings and Woodcuts. — University of York, Heslington Hall. 10 February-5 March 1982. — University of York, 1982. — P. 23

67. Yasnets I.V. (2004) Tanets i plasticheskoe reshenie spektaklya v dramaticheskom teatre na rubezhe XX-XXI vv. [Dance and plastic solution of the performance in the drama theater at the turn of the XX-XXI centuries].

68. «Physical Theatre: A Handbook of Contemporary Techniques» by Philip Taylor (2003)

69. «Theatre, Dance, and Performance Training: Contemporary Approaches» edited by Nicola Shaughnessy (2013)

70. Wyprawy terenowe Teatru Źródeł", oprac. R. Różycki // «Notatnik Teatralny» 1992, т. 4

ДОДАТКИ

Додаток А.



Фото 1. Афіша фізичної вистави "VIÑO" (2020 рік) театру драми і комедії на лівому берзі дніпра м.Київ в режисурі Євгена Корняга

Фото з сайту:

[VIÑO - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра \(drama-comedy.kiev.ua\)](http://drama-comedy.kiev.ua)

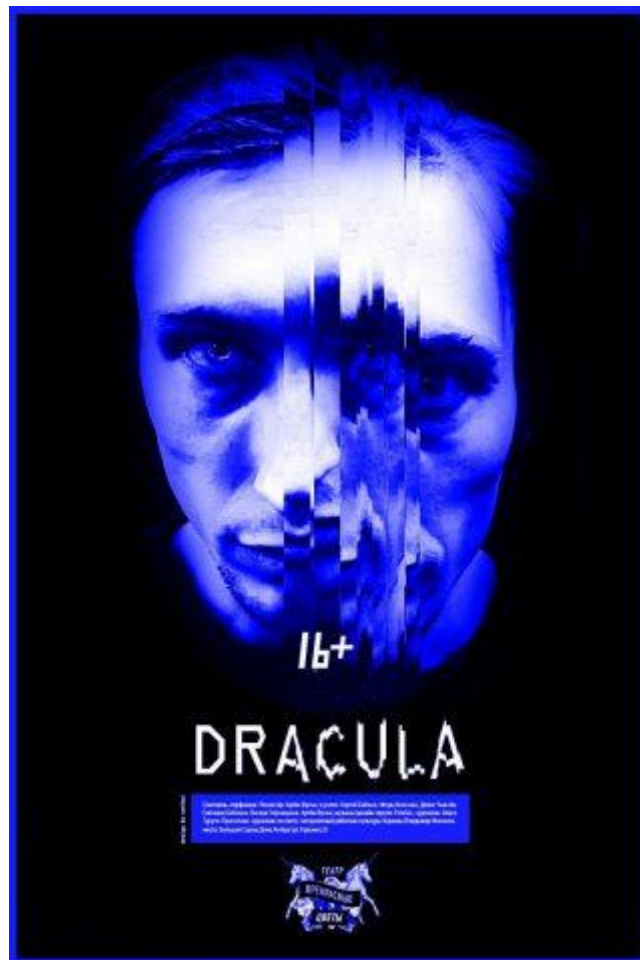


Фото 2. Афіша анатомічної вистави "Dracula" (2013 рік) театру прекрасні квіти в режисурі Артема Вусика

Фото з сайту: [DRACULA | Прекрасні Квіти](http://dracula-prekrasni-kviti.com.ua/)



Фото 3. Фізична вистава "VIÑO" (2020 рік) театр драми і комедії на лівому берзі дніпра м.Київ в режисурі Євгена Корняга

Фото з сайту:

[VIÑO - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра \(drama-comedy.kiev.ua\)](http://drama-comedy.kiev.ua)



Фото 4. Фізична вистава "VIÑO" (2020 рік) театр драми і комедії на лівому берзі дніпра м.Київ в режисурі Євгена Корняга

Фото з сайту:

[VIÑO - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра \(drama-comedy.kiev.ua\)](http://drama-comedy.kiev.ua)



Фото 5. Постер до вистави "Джон" у виконні британського театру DV8

Режисер Ллойд Ньюсон

Фото з сайту: www.nationaltheatre.org.uk



Фото 6. Постер до вистави "Моменти" у театрі драми і комедії
Режисер Маттео Спіацці

Фото з сайту: [Моменти/Momenti - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра \(drama-comedy.kiev.ua\)](http://momenti/momenti-kiivskiy-akademichnyi-teatr-dramy-i-komediyi-na-livomu-berezі-dnіpra-drama-comedy.kiev.ua)



Фото 7. Сцена з вистави "Моменти" у театрі драми і комедії
Режисер Маттео Спіацці

Фото з сайту: [Моменти/Momenti - Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра \(drama-comedy.kiev.ua\)](http://momenti/momenti-kiivskiy-akademichnyi-teatr-dramy-i-komediyi-na-livomu-berezі-dnіpra-drama-comedy.kiev.ua)



Фото 8. Постер до вистави "Жир" у театрі прекрасні квіти
Режисер Артем Вусик

Фото з сайту: [Спектакль Жир в Харькове - театр Прекрасные цветы | Театр "Прекрасные Цветы" \(gobananas.com.ua\)](http://gobananas.com.ua)

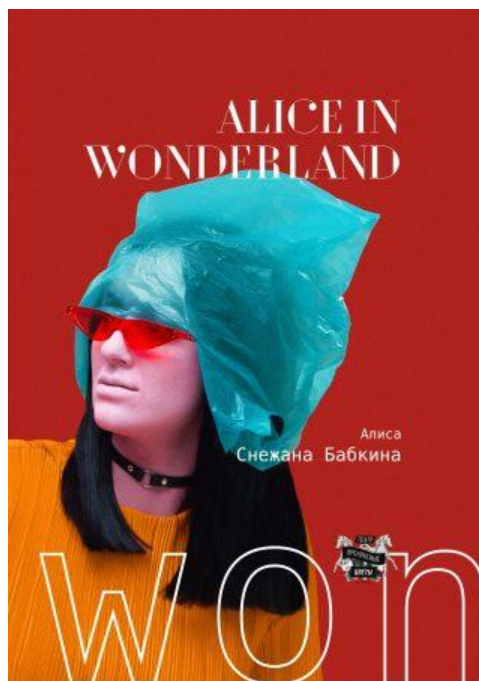


Фото 9. Постер до вистави "Alice in wonderland" у театрі прекрасні квіти
Режисер Артем Вусик

Фото з сайту: [Alice in wonderland | Театр "Прекрасные Цветы"](http://gobananas.com.ua)
(gobananas.com.ua)



Фото 10. Фрагмент з вистави "Alice in wonderland" у театрі прекрасні квіти
Режисер Артем Вусик

Фото з сайту: [Alice in wonderland | Театр "Прекрасные Цветы"](http://gobananas.com.ua)
(gobananas.com.ua)

Інтерпретації п'єси М. Вишнека «Пригоди ведмедиків панда» в сучасному театральному просторі

Ріхард Богдан Юрійович, магістрант театального факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського; науковий керівник – Каленіченко О.М., доктор філологічних наук, професор (Харків, Україна)

Interpretations of the play The Adventures of the Panda Bears in the modern theater space

Bohdan Rikhard, graduate student of the Theater Faculty at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; scientific adviser – Olha Kalenichenko, Habilitated Doctor of Philological Sciences, Professor (Kharkiv, Ukraine)

Фізичний театр як актуальний засіб вираження

Шаульський Вячеслав Андрійович, магістрант театального факультету ХНУМ імені І.П. Котляревського; науковий керівник – Стьопіна А.Ю., доктор філософії, викладач (Харків, Україна)

Physical theatre as a contemporary means of expression

Viacheslav Shaulskyi, graduate student of the Theatre Faculty at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; scientific adviser – Alevtina Styopina, PhD, Lecturer (Kharkiv, Ukraine)

Образ Дон Кіхота в мистецтві

Єрмоленко Віктор Юрійович, магістрант театального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського; науковий керівник – Каленіченко О.М., доктор філологічних наук, професор (Харків, Україна)

Людмила Федорова-Коханська як яскрава представниця Київської школи академічного бандурного виконавства

ЗАДОРЖНА Віта-Вікторія Миколаївна, старша викладачка, творча аспірантка кафедри бандури, заступниця голови Ради молодих вчених Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Науковий керівник - ректор НМАУ ім. П.І. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, професор, доктор філософії Максим Олегович Тимошенко (м. Київ)

Фізичний театр як актуальний засіб вираження

ШАУЛЬСЬКИЙ Вячеслав Андрійович, магістрант театрального факультету Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (м. Харків)

Досвід фортепіанного сольного та ансамблевого виконавства в Україні та за її межами

СУЗДАЛЬЦЕВА Людмила Миколаївна, провідний концертмейстер кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (м. Харків)

Рада молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського: бренд науково-творчої молоді (до 10 років з Дня заснування)

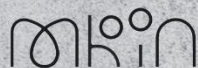
КОПЕЛЮК Олег Олексійович, проректор з науково-педагогічної роботи та з міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, голова Ради молодих вчених, заступник голови Ради молодих вчених при ХОВА з питань культури та мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано (м. Харків)

17:00

**ТВОРЧА ЗУСТРІЧ ТА ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГИ
МАРІЇ ПУСТОВИТ «ШПАК НА ІМ'Я МОЦАРТ»**



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
КАФЕДРА ЮНЕСКО З ПИТАНЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ ПРИ ХАРКІВСЬКІЙ ОБЛАСНІЙ ВІЙСЬКОВІЙ АДМІНІСТРАЦІЇ
БЛАГОДІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ «БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД "МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС"»
EUROPEAN YEAR OF SKILLS



МІНІСТЕРСТВО
ОСВІТИ І НАУКИ
УКРАЇНИ



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



ХАРКІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



**НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРОЄКТ
IV ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ ВІДКРИТИЙ КРУГЛИЙ СТІЛ
«СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА
ОСВІТА В УМОВАХ ВІЙНИ»**

ДО ТИЖНЯ НАУКИ В УКРАЇНІ

СЕРТИФІКАТ

ЗАПРОШЕНОГО СПІКЕРА №793

ШАУЛЬСЬКИЙ Вячеслав Андрійович

магістрант театрального факультету

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (м. Харків)

Загальний обсяг: 0,5 кредитів ЄКТС (15 годин)

25-26 травня 2024



КОПЕЛЮК
Олег Олексійович

проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків,
голова Ради молодих вчених Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського,
заступник голови Ради молодих вчених при ХОБА з питань культури
та мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано

Міс
ЧЕРНЯВСЬКА

Маріанна Станіславівна

проректор з наукової роботи Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри спеціального фортепіано

Результати навчання:

- знання шляхів адаптації освітніх програм та результатів навчання згідно з умовами воєнного часу та в контексті модернізації змісту освіти в Україні;
- знання підходів до організації навчання в умовах відсутнього або обмеженого доступу до мистецької освіти;
- знання засобів ефективного поєднання мистецької діяльності з благодійною місією;
- знання основних принципів планування та реалізації благодійних проєктів, проєктів з арттерапії, а також мистецьких проєктів, що поєднують педагогічну діяльність та психологічну підтримку, спрямовану на збереження ментального здоров'я людини;
- вміння враховувати психологічні аспекти забезпечення якості освітнього процесу в режимі особливої відчуженості в умовах війни;
- знання новітніх концептуальних пропозицій щодо формування протидії російській агресії в мистецькій сфері;
- знання специфіки міжнародної підтримки вітчизняних мистецьких проєктів в Україні та поза її межами;
- знання національної стратегії розвитку мистецької освіти в Україні.

Ім'я користувача:
Чернявська Маріанна

Дата перевірки:
08.06.2024 13:37:37 EEST

Дата звіту:
08.06.2024 13:53:56 EEST

ID перевірки:
1016334934

Тип перевірки:
Doc vs Internet + Library

ID користувача:
100006292

Назва документа: Шаульський маг

Кількість сторінок: 94 Кількість слів: 20315 Кількість символів: 150088 Розмір файлу: 3.00 MB ID файлу: 1016135537

8.47% Схожість

Найбільша схожість: 1.39% з Інтернет-джерелом (https://www.nakkkim.edu.ua/images/Instytut/such_mystetstva/kafe..)

7.92% Джерела з Інтернету 843 Сторінка 96

2.54% Джерела з Бібліотеки 81 Сторінка 102

0% Цитат

Вилучення цитат вимкнене

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

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

Замінені символи 9