

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

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У МОНОДРАМІ «ХРОНІКИ
ЕВАКУЙОВАНОГО ТІЛА І ЗАГУБЛЕНОЇ ДУШІ» А. ГАЛАС**

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

Виконала:
Здобувачка вищої освіти
За ОПП драматичного театру
Ярослава СВІДЕРСЬКА

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

Рецензент:
Заслужена артистка України,
актриса Чернівецького державного
академічного музично-драматичного
театру ім. О. Кобилянської,
Лариса ПОПЕНКО

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри
доцент, заслужена артистка України
Оксана СТЕЦЕНКО

«_____» _____ 2024р.

Харків, 2024

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	5
1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.....	5
1.2. Історія та особливості жанру монодрами.....	9
Висновок до розділу 1.....	15
РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ДРАМАТУРГІЇ.....	17
2.1. Трансформація образу жінки у світовій драматургії.....	17
2.2. Еволюція образу жінки в українській драматургії.....	23
2.3. Інтерпретація образу жінки у сучасній мілітаризованій драматургії.....	29
Висновок до розділу 2.....	37
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА В РОБОТІ З ЖАНРОМ МОНОДРАМИ.	38
3.1. Дослідження особливостей виконавської майстерності актора в роботі з жанром монодрами.....	38
3.2. Методика створення образу Я – ДУШІ у моновиставі за п'єсою А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі».....	44
Висновок до розділу 3.....	48
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність роботи полягає у тому, що зараз все більше драматургів і режисерів звертаються до жанру монодрами, адже він дає змогу зосередити увагу глядача на почуттях однієї людини, а це в свою чергу, збільшує емпатію і занурення глядача у виставу. Виразність сценічного образу є головним предметом уваги та водночас критерієм професійної майстерності актора. Цей жанр – це особлива театральна форма, що розкриває ідейний сенс твору через глибинний психологізм та особливості творчої індивідуальності актора. Жанр монодрами дає змогу глядачу глибше відкрити для себе внутрішній світ персонажу, а отже і сильніше співпереживати з ним емоції та почуття, ототожнюючи себе з головним героєм. Актор як інтерпретатор та творець власного трактування певного твору транслює глядачеві своє розуміння художнього образу впливаючи на глядача та ретранслює внутрішнє життя свого персонажа, його бачення, оцінку реальності, авторське і своє власне ставлення до дійсності. Таке дійство, де глядач впізнає себе, може має терапевтичний ефект проживання і переосмислення травм.

Дослідження трансформації образу жінки в сучасних українських драматичних творах має значення, адже зі зміною епохи змінюються ролі, які відіграє жінка в соціальному житті. Разом з тим змінюються і образи в драматичних творах. Сучасні реалії додають ще більше аспектів діяльності, що впливають на зміну поведінки жіночого персонажу у п'єсі.

Об'єкт дослідження. Відтворення жіночих образів в монодрамах

Предмет дослідження. Образ жінки у монодрамі А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі».

Метою роботи є дослідження інтерпретації образу жінки та особливостей виконавської майстерності актора в роботі над жіночим образом у монодраматичному творі.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- окреслити теоретико-методологічні засади наукової роботи та простежити історію та специфіку жанру монодрами;

- розглянути трансформацію образу жінки в українській та світовій драматургії;
- розкрити в сучасній мілітаризованій драматургії інтерпретації жіночих образів;
- виявити особливості акторської майстерності в роботі з жанром монодрами;
- описати створення образу жінки у монодрамі А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі».

Методологія роботи. Для дослідження були використані такі методи: комплексний, історико-хронологічний, аналітичний, інтерпретологічний, теоретичний, описовий, емпіричний.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному дослідженні особливостей роботи актора саме у монодраматичному жанрі. Також робота охоплює дослідження науковців, що стосуються трансформації образу жінки в українській драматургії від давніх часів до сучасності.

Практичне значення. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження еволюції жіночих образів у драматургії. Також узагальнення та висновки, що містяться в роботі, можуть бути корисними і для практичної діяльності фахівців театрального мистецтва в акторській практиці при втіленні на сцені жіночих образів, особливо у сценічних творах, де переважає монологічна форми оповіді.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки оприлюднено на Міжнародній науковій інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 24» 21-22.11.2023р.

Публікація: Свідерська Я. Осмислення посттравматичного жіночого досвіду у монодрамі «Хроніки загубленої душі» А. Галас». *Світ наукових досліджень. Випуск 24.* : матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції (м. Тернопіль, Україна, м. Ополь, Польща, 21-22 листопада 2023 р.) / за ред. : О. Патряк та ін. ГО “Наукова спільнота”, WSZIA w Opolu.

Тернопіль: ФО- П Шпак В.Б. 2023. Вип. 24. С. 271. URL: <http://www.economy-confer.com.ua/full-article/5048/>

Структура роботи зумовлена логікою дослідження, містить: вступ, три розділи (7 підрозділів), висновки, список використаних джерел із 51 найменувань, додатків. Загальний обсяг роботи – 56 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретико-методологічні аспекти дослідження.

Монодрама, як форма драматургії або як різновид театральної вистави, в останні десятиліття все більше привертає інтерес до досліджень сучасної драматургії та перформативного мистецтва. Термін «монодрама» у сучасній термінології позначає сценічну форму, де один виконавець грає всі ролі. Це відзначається унікальним синтезом монологу та діалогу, що створює враження спілкування з самим собою, чи внутрішнього монологу. Цей жанр драматургії, за рахунок своїх особливостей, дозволяє досліджувати психологічні, емоційні та соціокультурні сторони особистості. У цьому контексті наукове дослідження монодрами пропонує аналізувати взаємодію особистості з власною внутрішньою реальністю та вираженням особистісних переживань через унікальний театральний виклад. В даному розділі буде проведено детальний аналіз естетичних, соціальних та психологічних аспектів монодрами, щоб розкрити її потенціал як важливого інструменту для розуміння людського досвіду та самовираження в контексті сучасного театального мистецтва.

Термін «монодрама» може бути розглянутий як результат симбіозу театрознавчої та літературознавчої лексики, і тому він включається як до сфери сценічного мистецтва, так і літературної творчості [43].

За «Словником театру» П. Паві [35], у звичному розумінні монодрама – це п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і sentimentів.

На певному етапі праобразом виникнення жанру монодрами вважалися античні вистави доесхілівської доби, де на сцені один актор розігрував сюжет, змінюючи маски. Наявність одного актора в цьому випадку відповідає визначенню жанру монодрами у Ю. Коваліва: «...міжродові різновиди драми одного актора, який за допомогою монологу розкриває душу персонажа.» [22].

Однак, сучасні дослідники, такі як М. Шаповал [47], О. Бондарева [12], не вважають античні вистави витоком жанру монодрами. О. Бондарева наголошує, що античний актор не міг виконувати монодраму і здійснювати монологічне мовлення, хоча б тому, що змінював маски і зображав різних персонажів. До того ж, у античних драмах окремою дійовою особою завжди виступав хор, що також не дає приводу вважати їх складові жанротворчими для сучасного поняття монодрами.

Особливої актуальності жанр монодрами набув у кінці ХХ – на початку ХХІ століття, тоді ж з'являються більш ґрунтовні і детальні дослідження його особливостей і витоків. Однак, одні з перших згадок терміну «монодрама» знаходимо ще у ХVІІІ столітті. Англійський письменник Р. Сауті у своїх листах від 1973 року вказує різні назви для своїх монологічних поем та віршів: комодрама, трагодрама, монодрама, де «монодрама» - похідне від «*monos*» (грец. – один) і «*drama*».

Тож, використовуючи теоретичний метод, дослідження, можемо зробити висновок, що термін «монодрама» з самого початку свого існування називає певний драматичний твір, де задіяна одна особа.

Також у ХVІІІ столітті термін «монодрама» починає широко використовуватися в музичному мистецтві як назва жіночої арії-монологу в супроводі інструментальної музики. Дослідники вважають, що Й. Гете спочатку планував написати «Фауст» як монодраму. Також варто згадати «Пігмаліон» Ж. Ж. Руссо, де роздуми єдиного персонажа, Галатеї, про те, що таке її справжнє «Я», чи «Це вже не я», за задумом автора, повинні доповнюватися музикою. Окремою п'єсою з музичним супроводом став у 1778 році і монолог Прозерпіни з фарсу Й. Гете «Тріумф чуттєвості» Тож, можемо спостерігати, що в цей період жанр монодрами був невіддільним від музичного оформлення і не виокремився як суто драматичний жанр.

У 1875 році зустрічаємо термін «монодрама» у А. Теннісона в авторському підзаголовку до психологічної поеми «Мод», позначаючи таким чином монологічну форму оповіді персонажа і драматичність сюжету.

У статті А. Баканурського ми дізнаємося що у XX столітті про монодраму вперше прочитав свої лекції М. Євреїнов у 1908 році. Він визначає монодраму як драматичну виставу, яка, транслюючи глядачу душевний стан дійової особи, транслює світ таким, яким виконавець бачить його у конкретний момент буття. [5] Він відзначає, що основна задача монодрами – якомога глибше залучити глядача в сюжет вистави шляхом максимального ототожнення себе з головним героєм п'єси. Глядач повинен спостерігати на сцені не об'єктивне змальовування дійсності, а внутрішнє життя головного героя. Простежується велика різниця між дією у монодраматичному творі, що розігрується від початку до кінця одним актором, а з іншого боку можна виділити монодраму, у якій один виконавець поступово грає декілька ролей. М. Шаповал вказує, що «Поза суб'єктом дії, або, як ми його можемо називати, носієм авторської свідомості в монодрамі немає самостійних фігур. Допоміжні персонажі, за М. Євреїновим, якщо й існують, то автономного статусу не мають, тому для глядача вони перетворюються на умовність і гру свідомості центруючого “Я”» [47, с. 46]

Дослідники вказують, що моновистава набула популярності лише в останній третині XX століття, наголошуючи, що її основою завжди є унікальний драматичний твір (моноп'єса), його постановка або літературно-драматична композиція. Сучасні театрознавці вважають, що моновистава стала сталим елементом театрального мистецтва у XXI столітті, що підтверджується зростаючим інтересом до цього жанру з боку режисерів (В. Завальнюк, С. Павлюк, І. Волицька), акторів (Л. Кадирова, Л. Данильчук, А. Яремчук) та театрів (театр «Театр у кошику», Національний академічний український драматичний театр імені Івана Франка [4], Херсонський академічний музично драматичний театр імені М. Куліша, Дніпровський молодіжний театр, київський театр «Перетворення») і проведенням Міжнародного фестивалю жіночих монодрам «Марія» [34].

Сучасна українська драматургія активно вивчає національну та всесвітню культурну спадщину, висловлює глибинні аспекти людської психології і віддзеркалює соціально-політичні реалії. Дослідники вважають, що моновистава

є найбільш відповідною і органічною формою сценічного втілення постдраматичного тексту, оскільки акторське мистецтво в цьому форматі має значний вплив. За словами Л. Недін, моновистави розширюють творчі можливості актора і сприяють глибшому виявленню його творчої індивідуальності в контексті виконавської майстерності. Сценічні дії в моновиставі визначаються домінуванням емоційно-духовного виміру, де акцент робиться на наративі та акторських можливостях у сценічному просторі [32].

Мистецтвознавиця І. Босак вказує на дефіцит досліджень, присвячених жанру моновистави у драматичному театрі, і висловлює необхідність аналізу трансформацій у сучасному театрі постмодерного періоду, що змінюють традиційні жанрові та формотворчі ознаки, зокрема моновистав. І. Босак підкреслює, що моновистава є експериментальною формою театрального мистецтва, яка поєднує елементи слова, музики, сценографії та інших, і що акторська складова несе найбільшу відповідальність за успіх вистави. Вона також вказує на тенденцію до зменшення кількості декорацій на сцені та збільшення їх символічного значення [11].

Дослідженням жанру монодрами з боку питань літературознавства займалися такі дослідники як О. Бондарева, М. Шаповал, Ю. Ковалів. Їхні дослідження здебільшого присвячені літературним особливостям жанру, відмінностям мовних конструкцій, використаних у творах, особливостям роботи драматурга саме над текстовою складовою монодрами. З енциклопедичної точки зору знаходимо дослідження монодрами у Н. Толошняк, П. Паві.

Найбільш глибокі і детальні дослідження жанру монодрами, що стосуються не тільки літературознавчих питань, а і безпосередньо торкаються особливостей втілення монодрами на сцені, існування жанру в контексті практичного театрального процесу, зустрічаємо у Ж. Бортнік. Дослідниця розглядає жанр монодрами як загалом, так і на конкретних прикладах окремих драматургічних творів, у чисельних статтях та наукових роботах виділяє окремо різні аспекти жанру монодрами і детально розглядає кожен із них.

Тема дослідження інтерпретації жіночих образів у драматургії також є актуальною у сучасному мистецтві. Поширеність феміністичних рухів у XX – XXI ст. спонукає дослідників до детальнішого аналізу жіночих образів як в сучасній драматургії, так і в ретроспективі, розглядаючи та аналізуючи твори авторів минулих століть. Такий аналіз жіночих образів на прикладах конкретної драматургії зустрічаємо у В. Агаєвої, О. Волосюк, О. Гальчук та ін. Про трансформацію інтерпретації образу жінки в контексті сучасних воєнних реалій зустрічаємо дослідження у статті Я. Кулінської «Народжені бути воїнами: до питання жіночих воєнних щоденників» [28].

У даному дослідженні також використані праці українських та зарубіжних дослідників як і в області акторської виконавської майстерності загалом, так і особливостей роботи актора в жанрі монодрами, або з монологічним мовленням. Безпосередньо про виконання актором монодрами знаходимо інформацію в дослідженнях О. Косінової та М. Капустянської, а також у Л. Недін. Дослідниці розглядають тілесні, голосові та психофізичні особливості роботи актора над монологічним мовленням, використовуючи практичні поради, підкріплені теоретичними знаннями про жанр.

1.2. Історія та особливості жанру монодрами.

Для більш глибокого розуміння теми дослідження ми використовували такий метод дослідження як історико-хронологічний. Це дозволило проаналізувати історію розвитку жанру монодрами поступово від його витоків до сучасних монодраматичних творів. Однією із перших згадок монодрами в сучасному її розумінні вважають п'єсу А. Чехова «О вреде табака». Сам драматург називає її сценою-монологом в одній дії, а в листі до О. Кніппер автор уточнює, що це водевіль з однією дійовою особою, яка тільки говорить, але не діє зовсім. Слід зазначити, що до появи «нової драми» довге монологічне мовлення, відсутність або слабкі прояви дії при побудові драматичного конфлікту вважалися помилкою драматурга. Якщо у звичайній драматургії того

часу монологічне мовлення зазвичай передавало кризовий стан персонажа, кульмінацію дії, то в монодрамі цей стан розтягується впродовж усього твору, дія сповільнюється, а увага глядача зосереджена на почуттях однієї особи. Глядач не був готовий сприймати таку форму передачі сюжету і почуттів персонажа.

Тож, «нова драма» своєю формою «підготувала» сприйняття глядача до органічної появи в мистецькому просторі жанру монодрами. Адже у творах, що відносять до «нової драми», (п'єси Г. Ібсена (Норвегія), Б. Шоу (Велика Британія), Г. Гауптмана (Німеччина), М. Метерлінка (Бельгія) зовнішній конфлікт змінюється на внутрішній, фокус уваги переноситься на боротьбу героя зі своїм Я, і це стає основним поштовхом і витоком для виникнення жанру монодрами.

Зокрема, форма суцільного монологу не сприймалася глядачами також і через традицію писати й виконувати монологи в патетичній манірній техніці. Тому критики вважали прийом монологічного мовлення застарілим і вмираючим, нічим іншим як невмінням автора писати якісний діалог. І хоч «О вреде табака» написана А. Чеховим без зайвої патетики, простими розмовними конструкціями, сам автор сумнівається в її потенціалі для постановки в МХТ.

Також у цій «сцені-монології» з'являється ряд прийомів і особливостей, які згодом стануть значимими складниками створення монодрами XX-XXI ст. Наприклад, слід відмітити наявність у творі спілкування персонажа напряду з глядачем або читачем, специфіку мовлення, що ґрунтується на внутрішньому протистоянні «Я/Іншого персонажа», виділення «особистісної ідентифікації» [7].

Ще одна з особливостей, що перейшла з «нової драми» до монодрами і принципово відрізняється від попередньої драматургії – це формування нового часо-простору. На відміну від законів драматургії, де дія повинна відбуватися тут і зараз, у «новій драмі» конфлікт розширюється і охоплює все життя людини. Місце сценічної дії зменшується до меж однієї кімнати чи будинку, але водночас, за рахунок авторського тексту, воно може розширюватися до безкінечності в уяві персонажа і глядача. У словах Л. Шестова, написаних у 1905р., де філософ

припускає, як могла би виглядати сюжетна лінія і герої драми майбутнього, можемо бачити чіткі елементи жанру сучасної монодрами: він говорив, що сцена буде зображати або незалюднений острів, або кімнату у великому багатолюдному місті, де серед мільйону мешканців можна жити так само, як і на безлюдному острові, а у героя є минуле – спогади, але немає теперішнього: ані дружини, ані нареченої, ані друзів, ані справи. Він один розмовлятиме тільки із самим собою або з уявними слухачами.

Одними з перших авторів жанру монодрами були Б. Гейгер, Ю. О'Нил, варто згадати також драматичні монологи Ж. Кокто [24]. Більшість цих творів являють собою своєрідний експеримент у драматичному мистецтві, популярний для мистецтва тієї доби. Здебільшого автори таких п'єс ставили в пріоритет не сценічну дію, а розмірковування героя про своє життя. М. Євреїнов і Б. Гейгер у своїх творах намагалися зробити видимим внутрішній конфлікт героя, використовуючи багатьох персонажів, що зображають декілька «Я» головного героя. Однак, ці твори і їх постановки не знайшли відгуку у публіки, так як не мали достатньо інструментів для реалізації ідей «потoku свідомості» та «глядацького співпереживання», закладених у поняття монодрами. Цей термін не отримав масового використання і був забутий авторами аж до кінця ХХ ст. Натомість такі твори з однією дійовою особою автори зазвичай називали «монолог» або «моноп'єса».

Монодрама Ж. Кокто «Людський голос», поставлена у 1930 році, викликала великий ажіотаж і навіть скандал, а згодом отримала велику кількість екранізацій і адаптацій. Відмінність цього твору від його попередників у тому, що автор використовує такий прийом як розмова головної героїні по телефону. Таке рішення робить більш органічним суцільне монологічне мовлення героїні і надає актрисі та режисеру більше варіантів для виконання, а письменникам-наступникам шлях до подальших експериментів. Ця телефонна розмова, а точніше, сам телефон виступає у п'єсі символом «екзистенційної самотності» [8]. Тема самотності або екзистенційної кризи, поширена в цю епоху в європейському мистецтві і філософській думці, знаходить неабиякий відгук і в

монодрамі. Особливості цього жанру (зокрема, фізична відсутність інших персонажів на сценічному майданчику, обмеженість простору кордонами однієї кімнати чи будинку, потік свідомості головного героя) є ідеальним полотном для висвітлення теми екзистенціалізму. Тому багато авторів звертаються до цього жанру з метою зображення переживань та індивідуальної екзистенційної кризи однієї конкретної людини. Про так званий діалог з самим собою, або ж діалог з неіснуючим умовним персонажем, що складається зрештою у монолог, драматург у коментарі до «Людського голосу» пише так: «драма дозволяє артистці грати дві ролі: ту, слова якої артистка говорить, і ту, слова якої вона чує» [24, с. 46].

Серед прийомів Ж. Кокто, які використовуються і дотепер в сучасній драматургії та театральних постановках варто відмітити психотерапевтичний вплив монодрами не тільки на глядача через співпереживання головному герою і катарсис, а і на виконавця монодраматичного твору через перепроживання складних емоцій і травм свого власного життя. Першим зразком такої психотерапевтичної моноп'єси є «Байдужий красень», написана Ж. Кокто спеціально для Е. Піаф. Автор у художній формі відтворив історію з життя співачки і надав їй можливість для сценічної імпровізації, що повинно було посилити психотерапевтичний ефект для самої виконавиці головної ролі.

У другій половині XX ст. настає новий етап у розвитку жанру монодрами, зумовлений модерністськими пошуками режисерів і драматургів. До монодрами у своїй творчості звертаються С. Беккет, Д. Буццаті, Г. Маркес, Т. Ружевич, Б.-М. Кольтес, П. Хакс, Х. Мюллер.

У монодрамах С. Беккета відстежується тенденція трансформації і переходу творців драматургії «від модернізму до постмодернізму, від комедії і фарсу до трагіфарсу, від повномасштабної драми до мінімалізму тощо» [7]. У трагіфарсах «Кроки», «Тоді», «Кінець гри» С. Беккет продовжує звертатися до теми складнощів взаємодії окремої самотньої особистості з навколишнім світом, травматичного відкриття свого власного «Я», різних його сторін, як різних людських характерів.

Саме поняття слова для С. Беккета з одного боку втрачає сенс як такий. З іншого ж – у беззмістовному потоку свідомості стає способом персонажа для виплеску свого нестримного бажання виговорити все, що так довго залишалося не вимовленим. Свідомість «єдиного суб'єкта дії» стає центральним образом його монодрам.

Ще одним яскравим авторським прийомом драматурга, що згодом стане основою для багатьох монодраматичних творів XX – XXI ст. можна виділити неможливість головного героя знайти шлях до самоідентифікації, і часто цей шлях зображується автором як болісний і хаотичний. Наприклад, у драматичному монолозі «Не я» героїня розповідає історію життя жінки, сповнену трагічних і травматичних подій, при цьому героїня постійно говорить «Я» і сама себе виправляє: «Ні, Вона», з чого глядач/читач розуміє, що вона говорить про себе, але водночас більш за все на світі не хотіла би, аби ці події відбулися з нею. Її мовлення запутане, інколи нелогічне і переривчасте. Цікаву деталь варто відмітити також і в організації сценічного простору, позначену автором в ремарці.

Герой п'єси «Остання стрічка Креппа», слухаючи платівку з записом свого власного голосу тридцятирічної давнини, не може змиритися з усвідомленням свого колишнього «Я», цей голос, ця людина, якій він належить видається герою чужою, викликає не ностальгію чи теплі почуття, а тільки злість і тотальне нерозуміння.

Експериментальні твори С. Беккета, різноманітність їх форми, варіативність сюжетів і ціла палітра нових типів персонажів сформували навколо себе також і нового глядача, готового сприймати новаторську драматургію, читати складні символи, закладені автором і режисером, готового до нових форм і сценічних рішень.

Натхненний експериментами С. Беккета, польський драматург С. Ружкевич створює свої монодрами «Кумедний старигань» (1964р.), «Стара жінка висиджує» (1968р.). «Кумедний старигань» - це сюрреалістичний трагіфарс. У беззмістовному, на перший погляд, монолозі, що складається з

хаотично розміщених слів, без розділових знаків, драматург також висвітлює екзистенційні проблеми. Цю ж тематику зустрічаємо і в таких авторів: Д. Буццаті П. Хакс та Г.Г. Маркес.

Разом з появою нових тенденцій у всьому театральному мистецтві, в жанрі монодрами також відбуваються експерименти. Серед них можна згадати наприклад монодраму «Концерт на замовлення» Ф.-К. Креца, написану у 1972 році. П'єса не містить жодної репліки і цілком складається з ремарок автора, де детально описано довгий рутинний етюд головної героїні. Слово для автора в цьому випадку є зайвим елементом. Найважливіше рішення свого життя героїня фрейлейн Раш приймає мовчки. Увесь монолог, а точніше, діалог зі своїм «іншим Я» глядач може прочитати навіть не у діях, що виконує актриса на сцені: усі вони максимально звичайні і побутові. Жінка знімає верхній одяг, вечеряє, курить, слухає радіоприймач, шиє, пере одяг. На перший погляд це звичайна вечірня нудна рутинна звичайної жінки. Проте, згодом у її рухах помічається щось дивне, неправильне. Героїня все частіше підходить до дзеркала і лише в нюансах її міміки та пластики глядач розуміє, що за повільною монотонною фізичною дією стоїть страшна життєва трагедія. Зрештою, довгий етюд завершується самогубством головної героїні. Автор не дає відповіді, чому так сталося, що змушує персонажа зробити цей вибір, хто вона, ця жінка, останні години життя якої глядач спостерігає, ніби заглянувши через шпарину. Відповіді на усі питання драматург залишає на фантазію глядача.

Вочевидь, для свого часу монодрама виявилася занадто сміливою і для постановки і для сприйняття, адже її постановка відбулася лише через тридцять років у берлінському театрі «Шаубюне» молодим режисером Томасом Остермайєром.

Висновок до розділу 1.

Отже, можна зробити висновок, що виникнення жанру монодрами було цілком логічним і органічним явищем, так як воно було зумовлено тенденціями розвитку театального мистецтва і філософської думки наприкінці XIX – на

початку XX ст. Цей період у мистецтві, зокрема, театральному, відзначається пошуками нових форм і виразних засобів, а також прагненням зобразити у творі та розгадати внутрішній світ індивіда. Монодрама, заснована на принципах єдності актора та персонажа, стала результатом цього мистецького експерименту. Її особливість полягає у здатності виражати почуття, думки та внутрішній конфлікт персонажа без прив'язки до інших дійових осіб дозволяє поглибити розуміння людського досвіду.

Зміни в соціокультурному житті суспільства, експерименти з формами самовираження та прагнення до більш глибокого аналізу внутрішнього світу людини заклали основу для виникнення монодрами як унікального театального жанру.

Таким чином, висновок полягає у тому, що монодрама як жанр виникла у контексті мистецького еволюційного процесу, як засіб вираження глибоких психологічних та емоційних аспектів особистості, що відповідало течіям та тенденціям, які існували наприкінці XIX – на початку XX століття.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРИТАЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ДРАМАТУРГІЇ

2.1. Трансформація образу жінки у світовій драматургії

Упродовж еволюції суспільства змінилися не тільки технології, звичаї, мистецтво. Соціокультурні норми і гендерні ролі зазнали і досі зазнають змін. Театр, як і будь-яке мистецтво, не може залишатися у відриві від соціокультурного контексту, в якому існує, тож зміни у суспільстві відображаються і в драматургічних текстах, і в їх інтерпретаціях. Трансформація жіночих образів в драматургії зумовлена зміною ролі жінки в соціокультурному житті суспільства протягом століть.

Починаючи з античної драматургії, можемо спостерігати, що жінка неодноразово стає вагомим персонажем драматичного тексту, що є досить парадоксальним, адже роль жінки в античному суспільстві була сильно обмеженою. Не дивлячись на демократичність античного устрою, жінки на рівні з рабами й чужинцями майже не мали прав і повинні були залишатися у своєму обмеженому просторі. Варто зауважити, що глядачами в театрі як і акторами на сцені могли бути виключно чоловіки. Отож, античні автори зображають жіночих персонажів у своїх творів відповідно до суспільних переконань і упереджень.

О. Гальчук у своїй статті пропонує типологію жіночих образів, де на основі категорії «моральне-аморальне» виділяє такі маски як «жінка-берегиня роду і жінка-помічниця героя» і відповідно до «аморального» - «жінка-руйнівниця родини», «жінка-спокусниця», «жінка-порушниця чоловічих законів» [17].

До найяскравішого негативного образу можна віднести зокрема Пандору з поеми Гесіода «Теогонія» - загальноновизнану винуватицю усіх земних бід. В «Одіссеї» - руйнівницею родини і зрадницею є Клітемнестра: поки її чоловік Агамемнон воює під Троєю, жінка зраджує йому з Егістом, а по його поверненню, разом з коханцем вбиває чоловіка. Хоч у міфі є кілька мотивів вчинення злочину, серед яких окрім просто кохання до Егіста, є ще і помста за принесення Агамемноном в жертву їх дочки Іфігенії, і помста за те, що привіз додому з Трої Кассандру. [38] Проте автор виводить на перший план саме

злочинну зрадницьку любов Клітемнестри. У «Орестеї» ж Есхіл надає сину Клітемнестри божественний дозвіл на вбивство матері, як покарання за її злочин.

Велику категорію образів складають жінки-берегині, жінки-помічниці. Вони наділені усіма чеснотами, якими має володіти ідеальна прекрасна жінка в уяві античного суспільства: добра, дбайлива, вірна, слухняна, працююча й терпелива. Такою є Пенелопа в «Одіссей» Гомера. В драматургії – Аріадна, що допомагає Тесеєві вибратися з пастки лабіринту («Метаморфози» Овідія); Медея, що погоджується допомогти чужинцю викрасти в її тата золоте руно («Медея» Еврипіда) [38].

Не дивлячись на становище жінки як людини, що нічого не може вирішувати в суспільстві, героїні античних драм виступають як сильні особистості, здатні зробити вчинок, прийняти рішення, вдатися до кмітливості свого розуму, щоб таким чином вплинути на свою долю і долю головного героя. Героїня Еврипіда, Медея, вбиває власного брата і розкидає шматки його тіла по берегу, щоб затримати родичів і дати Ясону втекти. Згодом, не в змозі прийняти роль покинутої дружини, вона вбиває суперницю і своїх власних дітей. Антігона наважується під страхом смертної кари порушити закон царя і поховати тіло свого брата-зрадника, поставивши божий закон вище земного, людського [39] .

Окремим типом жіночої ролі в античних сюжетах можна назвати жінку як нагороду, або трофей переможця, серед них – Кассандра, Єлена Троянська, Андромеда.

В середні віки театр здебільшого перебуває під заборонаю, а згодом - під контролем церкви: драматургія повинна мати виражений повчальний характер, засудження гріховної поведінки і чітку християнську мораль. Жіночі образи знаходимо у першого драматурга епохи Середньовіччя – Гросвіті Гандерсгеймської (бл.935-973р). Перша з її шести п'єс, написаних за прикладом комедій Теренція – фарс з елементами трагедії «Дульциций». Три головні героїні п'єси – християнки, що відмовляються вийти заміж за язичників, вельмож імператора. Головний герой – військовий Дульциций. Він має наказ покарати жінок на смерть за непослух і хтиво мріє, як в сексуальних утіхах проведе з ними

їхню останню ніч. Проте Бог затьмарює Дульцицію розум і він замість праведних жінок цілується з глечиками. Жінок зрештою страчують. Тож, тут можемо бачити образи цнотливих (а отже «чистих») жінок-християнок, праведних мучениць, що помирають, залишаючись вірними Христу. Вони відіграють у цій п'єсі повчальну роль, приклад для добродішних християнок-сучасниць.

Також ця п'єса яскраво відображає роль жінки в тогочасному суспільстві. Троє християнок ніяк не впливають на свою долю, все вирішено і скеровано за них: військовий Дульцицій також бачить в них лиш об'єкти для задоволення власних сексуальних бажань. І навіть порятунок їх дівочої честі і праведності чинить вища сила, без їх безпосередньої участі. «Дульцицій» показує сучасникам ідеал хорошої жінки: віруюча, «чиста», покірна, беззахисна. Тільки таку віруючу і віддану Господь може врятувати від гріха [45].

Не дивлячись на різноманіття персонажів-чоловіків, в комедії дель арте найчастіше зустрічаються тільки дві жіночих маски: Ізабелла і Коломбіна.

Коломбіна в дель арте – проста і чесна дівчина, яка з села переїхала в місто, але почувається там некомфортно. З самого початку свого існування зображувалася як сільська нерозумна простачка, яка проте дуже порядна і весела. Зазвичай Коломбіна – це служниця Ізабелли, Панталоне або Доктора, або ж дівчина слуги Дзанні. В різних творах її можна зустріти під ім'ям Смеральдіни, Франческіни, Мірандоліни, Фантески, Серветти, але це все той же класичний образ Коломбіни. В процесі розвитку образу в пізніших творах Коломбіна стає рушієм усіх інтриг між іншими масками. Вона любить свою хазяйку Ізабеллу і намагається за допомогою трюків та афер влаштувати її щастя. Вона кокетує з чоловіками, гостро жартує і знаходить хитре вирішення проблем. Тобто бачимо тут вже не просто дурненьку манірну і покірну служницю, а кмітливу жінку, що уміло користується своїм розумом і привабливістю, щоб досягнути мети. [30]

Друга маска – Ізабелла. І якщо Коломбіна – збірний образ кмітливої і порядної дівчини з народу, то маска Ізабелли має свою історію і прототип. Вона носить ім'я однієї з перших виконавиць цього жанру, надзвичайно відомої і

популярної акторки XVI століття з трупи «Джелозі». Ізабелла Андреїні мала надзвичайний талант імпровізації, була майстерною і сміливою на сцені і навіть писала п'єси. В єдиній її п'єсі, що дійшла до наших часів, пасторальній драмі «Міртілла» також є яскравий жіночий образ: красива німфа, яку силою намагається взяти сатир, обманює його і провчає, самого прив'язавши до дерева. «Ізабелла» - маска юної чуттєвої коханки, що бореться за свою любов. Маска «Закоханої» також носила різні імена, що залежало від акторки яка її грає (Лучінда, Вітторія, Фламінія). Незмінним для Закоханої було одне: акторка, що її грає, повинна бути красива, елегантна, зображувати бездоганні манери і поведінку [50] .

З менш популярних масок комедії дель арте можна ще виділити Рагонду. Це зріла або похила досвідчена покоївка Закоханої, що добре знає всі життєві мудрості і завжди готова сприяти забороненим стосункам, зрадам та іншим інтригам.

Отже, можемо бачити, що переважно жінки в комедіях дель арте займаються любовними справами, або ж плетінням інтриг у домі чи в місті. Також помітно, що велика увага приділяється саме красі головних персонажок, їх задача – бути об'єктом любові, або допомагати об'єднати пару і прислужувати. Здебільшого на цьому сюжетні їх ролі закінчуються.

Паралельно з дель арте також продовжував існувати жанр релігійної драми. Тут слід відмітити релігійну п'єсу Джованні Андреїні, актора, драматурга і сина вище згаданої відомої діви Ізабелли Андреїні. В більшості своїх творів (комедіях дель арте і трагедіях) драматург прагне вивести жіночі образи в центр сюжету. Його музично-драматичне релігійне дійство під назвою «Магдалина» має окрім зовнішнього релігійного сюжету також і особливу для Андреїні мету. В образі Марії драматург зображує долю актриси театру в тогочасному суспільстві: приречена на людський осуд і звинувачена в гріховності. Як і у більшості своїх творів, головну роль Марії Магдалини автор пише для своєї дружини, примадонни Флоринди. Спершу глядач бачить в її виконанні привабливу манірну красуню, оточену служницями, розкішшю, прихильниками-

коханцями. Детально зображено її грішне життя, Марію хвилюють лише земні блага, інтриги з чоловіками, багатий одяг, коштовності і власна краса. Це підкреслено розкішним реквізитом, декорацією багатого палацу. Її манери нагадують поведінку актриси-прими, що упирається увагою і багатством. В другій же половині п'єси розкішна декорація змінюється пустелею, багаті туалети – скромною рясом, манірні звички – щирою молитвою. Все це мусить підкреслити ступінь розкаяння грішниці і показати праведність відмови від грішних задоволень і щирого каяття в стражданні заради Господнього прощення і Вічного Царства. В своїх теоретичних творах Андреїні не раз порівнює страждання професійної акторки зі стражданнями святої грішниці Марії Магдалини. За його словами, актриса добровільно йде на всі небезпеки і незручності кочового акторського життя заради мистецтва, цим самим вона відкупляє свої гріхи як і Марія, що кається в пустелі.

Дослідник С. Ферроне про бачення жіночих образів в італійському і французькому суспільстві доби Відродження, на прикладі творів Андреїні, пише так: «тогочасне суспільство виправдовує і облагороджує використання тіла і сексуальності жінки, вбачаючи нероздільними духовну і матеріальну сфери, стать і душу, героїзм духу і еротизм тіла, оскільки «перемелювання» земних реалій служить передумовою підйому до висот духу. (...) В теоретичних текстах письменника-актора образ акторки з реального стає символічним: від торгівлі тілом і своєю красою через процес самовиховання і майже мучеництва жінка-акторка може піднятися до вершин духовності, як свята грішниця Марія Магдалина. (...) Вистави, зосереджені на виставленні тіла напоказ, викликають (у глядача) такого роду збентеження, яке може породити душевні порухи, здатні просвітити дух.» [50].

На порубіжжі XIX і XX століть в європейському суспільстві починає змінюватися уявлення про роль і місце чоловіка і жінки в соціумі. Це знаходить своє відображення і в «новій драмі», де автори зосереджували свою увагу перш за все на особистості і тонких переживаннях окремої людини. Як зазначає українська літературознавиця В. Агаєва, «Ібсен, автор «Лялькового дому», «Геди

Габлер», «Дикої качки», чи не першим чутливо вловив цей важливий переворот у суспільних стосунках, які вже не визначалися патріархальною вторинністю жінки». [1] Разом з «ною драмою» з'являється і образ «нової жінки».

Героїня п'єси Ібсена «Ляльковий дім» переживає протягом сюжету надзвичайно важливу внутрішню еволюцію. Нора все життя була звичайною жінкою, у шлюбі доглядала дітей і вела домашній побут, поки їй не довелося для оплати лікування свого чоловіка таємно підробити вексель. Тепер її гризе сумління, проте замість того, щоб подякувати дружині за порятунок і підтримати її, Хельмер звинувачує Нору в аморальності і обсипає докорами. Жінка вражена лицемірством близької людини і усвідомлює, чим було усе її життя у шлюбі: «Я була тут лише твоєю лялькою, донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалось, що ти грався, бавився зі мною, як їм подобалось, що я бавлюся з ними» [20, с. 166]. Цими словами головної героїні Ібсен описує становище тогочасної жінки у сім'ї і суспільстві: красива лялька, прикраса, що сидить в чотирьох стінах, повністю залежна від свого чоловіка, морально і фінансово. Тому останній вчинок Нори для кінця XIX століття виглядає дійсно диким і сміливим. Вона вирішує піти від чоловіка, а драматург дає головній героїні сказати надзвичайно важливі для тогочасного суспільства слова: «Я гадаю, що передусім я людина, так само, як і ти. Або принаймні мушу стати людиною. Я повинна виховати себе сама» [20, с. 167]. Так, із «ляльки», що змушена обманювати, посміхатися і підкорятися хазяїну, Нора стає самостійною сильною особистістю, або принаймні, робить перший крок до цього.

Гедда Габлер, героїня однойменної п'єси Ібсена, на відміну від Нори, - з самого початку постає як сильна і самостійна красуня [21]. Вона зовсім не підпадає під стереотип лагідної і милої ідеальної дружини. Шлюб не для Гедди. Жінка хоче свободи, краси, про яку має своє відмінне від усіх людей уявлення. Гедда не хоче мати дітей, що для жінки того часу зовсім дивно і неправильно. Вона хоче бути головною, домінувати, бути вільною, проте цей світ не дає їй такої змоги, і вона знаходить бажаний вихід, свободу і «красу» в самогубстві [31].

«Нова жінка» в п'єсах Ібсена – неідеальна, але автор не засуджує її за її «темні», аморальні сторони душі. Навпаки: ця гріховність дивність і неідеальність приваблює, змушує читача або глядача співпереживати і розгадувати таємниці характеру героїнь.

2.2. Еволюція образу жінки в українській драматургії

Як і у зарубіжній драматургії, героїні перших українських п'єс по-перше явно кількісно менш наявні у творах, а по-друге, так само не відіграють важливих соціальних чи інших значень.

Серед них, наприклад, - одна з найвідоміших героїнь класичної української драматургії, Наталка Полтавка з однойменної п'єси І. Котляревського. Вона ніяким чином не впливає на свою долю, фактично вона є бездіяльним об'єктом, чиє життя залежить від вибору інших персонажів. Вона – «ідеальна» українська дівчина за мірками ідеалів ХІХ століття: «Небагата я і проста, і чесного роду, не боюсь я шити, прясти і носити воду» [25, с. 63]. З цього рядка її пісні ми розуміємо, що Наталка працююча, готова робити всю домашню роботу, та ще й проста, без гонору, а значить може бути покірною і сумірною у сім'ї. «З добрим серцем, не спесива» [25, с. 11] - співає героїня вже у іншій пісні. Також тут глядач дізнається, що Наталка – вірна своєму кохання, адже хоч за нею і «в'ються» інші хлопці, і навіть б'ються за неї, вона вже кілька років чекає на коханого Петра, котрий поїхав заробляти грошей для того, щоб одружитися з Наталкою і будувати сім'ю.

Цікаво відмітити, що автор, даючи зовнішню характеристику героїні, говорить з її вуст «дівка проста, некрасива» [25, с. 11]. Це можна інтерпретувати і як означення того, що Наталка має настільки цікаві риси характеру, що приваблює хлопців навіть будучи «некрасивою» за уявленням тогочасних стереотипів ідеалу краси. Також цей вислів може свідчити і про її скромність – ще одну рису, що вважається обов'язковою для жінки того часу.

Здебільшого, у інших творах головна позитивна героїня зображується зі схожими рисами: добра, ніжна, слухняна, чиста і цнотлива, красива, як

намальована, завжди усміхнена до людей, максимально ідеалізована, і завжди у полоні життєвих чи соціальних обставин, не здатна вибратися з них самотійно [19].

В українській драматургії початку XX століття також поширюються ідеї жіночої емансипації, з'являється інтерес до особливих, незалежних, неідеальних жіночих персонажів. Серед таких авторів зокрема – драматург та письменник В. Винниченко. Його драматургія є цілою палітрою нетипових, революційних для свого часу жіночих образів. Героїні його творів кидають виклик суспільній моралі, роблять сміливі, аморальні, ризиковані вчинки заради свого щастя, або щастя своїх близьких. Одним з таких типів образів у драматургії В. Винниченка можна назвати *la femme fatale* – (*франц.*) фатальна жінка, здатна кардинально змінити життя кожного, хто стане на її шляху.

Образ фатальної жінки є одним з найдавніших архетипових жіночих образів, знаних за біблійними алегоріями Саломе та Даліли, а також персонажами Клітемнестри та сирен з грецької міфології. Цей образ набув великої популярності в кінці XIX – на початку XX століття і розглядається як один із характерних архетипів епохи модернізму. Його широке поширення можна відзначити не лише в літературі, але і в мистецтві, зокрема у творчості Едварда Мунка та в німому кіно. Тож, з початком зміни гендерних стереотипів і розширенням ролей жінки у суспільстві зростає й інтерес до цього жіночого типуажу.

Основними рисами образу фатальної жінки є виразна сексуальність, мистецтво спокуси, тенденція до руйнування сімейних зв'язків, маніпулятивність через флірт, впевненість та харизма. Це визначена особистість, яка використовує своє становище або особисті риси для впливу на чоловіків, свідомо здобуваючи та відкидаючи їх у своїх маніпуляціях.

Приклад такої *la femme fatale* у драматургії – це Сніжинка у п'єсі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Вона прагне зламати сімейне щастя Корнія і Рити, маніпулює чоловіком, намагаючись вирвати його з подружнього кола ніби на свободу. Її фаталізм і привабливість полягає не тільки

у яскравій зовнішності і природному еротизмі, а і у досить високому інтелекті, адже вона тонко розуміється на мистецтві, чим також приваблює Корнія і це стає вагомим інструментом для її маніпуляцій. Коли на кону стає життя маленького сина Корнія, Сніжинка запевняє його, що його обов'язок митця значно вищий за людське існування: «Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити нарешті прямо! Замість того, ви стаєте вільним, легким, ви всі сили дасте тому, що вічно!» [15, с. 225].

Другий жіночий образ у цій п'єсі – сама Чорна Пантера, законна дружина Корнія. Якщо Сніжинка – тотальна і однозначна *la femme fatale*, то у Пантери всередині змагаються два суперечливі одне одному типажі: Рита-матір, що керується первинним людським материнським інстинктом і прагне за будь-яку ціну зберегти життя своєму синові, і Рита-хижачка, що здатна легко закохати в себе будь-кого заради своєї вигоди. В якийсь період друга половина її сутності на певний час перемагає, і Рита, керуючись невідомими їй самій силами кидає свою смертельно хвору дитину, порятунок якої вимірюється тижнями, а то і днями, і намагається мстити Корнію за те, що той втратив інтерес до неї і до сім'ї. Вона зваблює іншого чоловіка, Мулена, цим самим намагаючись зробити Корнію боляче і, можливо, намагаючись обманути саму себе, забувши про жахливу трагедію, що невідворотно наближається до її дитини. Знаходячись на найвищому рівні емоційного зламу, вона поводить себе як божевільна, але, як бачимо, саме це її трагічне божевілья так приваблює Мулена. Про цей межовий стан Рити розповідає друг Мулена, Штіф: «Як розказував мені Мулен, це щось екстарвагантне. Це любов якоїсь дикунки. Вона то обіцяє йому неземні блага, то сміється з його; то рветься, то сидить як камінь. Потім схоплюється, велить себе везти в шантани, регочеться, робить скандали. Але в цьому і є трагедія нашого Мулена, це його найбільш притягає до неї.» [15, с. 218].

На відміну від сильних, фатальних жінок, чоловіки у п'єсі скоріше піддаються їх впливу, аніж роблять свідомі зважені рішення. Зрештою, сила мистецтва і свободи в образі Сніжинки перемагає силу материнства Рити.

Маленький Лесик помирає на руках у матері, а Корній нарешті знаходить для свого полотна відповідний біль і страждання. Роль *la femme fatale* у цій історії стає дійсно фатальною, і найбільшою мірою для маленького Лесика.

Серед сильних жінок у В. Винниченко також можна згадати Марію з «Гріха». Ця жінка також має величезну моральну дилему: кохання і зради, життя інших чи життя коханої людини, брехня заради збереження гарного ставлення з боку коханого, чи жорстока правда, що відверне і розіб'є їх стосунки назавжди. Вона нетипово для тогочасної жінки груба, саркастична, прямолінійна й цинічна. Марія пережила Першу світову війну, бачила фронт. Зовсім «не жіноча» біографія початку XX століття. Тепер вона підпільниця-революціонерка. Ще вчора вона відверто розмовляла про свою віру в Бога, нещодавно відвідувала монастир, а вже наступного дня насолоджується цигаркою, запаленою від лампадки, фліртує з молодим студентом, і легковажно шуткує про печерного монаха, що нібито вона могла б його спокусити. Вона відверто зізнається, що зраджувала своєму чоловікові, і не почуває за це провини. Її моральна дилема починається, коли вона закохується у революціонера-підпільника, чоловіка своєї знайомої, Ніни. Жандарми викривають їх групу і задля порятунку Іванового життя Марія видає спершу одного з побратимів, потім – важливі докази. Її розриває зсередини бажання допомогти коханому і водночас розуміння того, що якщо правда викриється, ідейний Іван ніколи не пробачить їй цих вчинків.

Показовою для проявлення сили і інтелекту Марії є сцени її діалогу з жандармом Сталинським. Ці діалоги – повноцінний рівний двобій двох сильних особистостей, де жодна не хоче відступати. Це партія в шахи, де кожен хід вивірений з математичною точністю і філігранністю ювеліра. Марія веде діалог тонко, ми бачимо, що ця жінка не звикла здаватися. В кінці, коли ситуація здається патовою, а жоден з вчинених нею потенційних виборів не може призвести до найголовнішого: спасіння життя коханого, Марія не обирає жоден з них. Вона жертвує своїм життям і головне – своєю честю в очах Івана, вона пише правду і вчиняє самогубство, і ми бачимо, що у цієї цинічної жінки, що не

визнає гріха, можуть бути величезної сили почуття, а сама героїня, зовні холодна і байдужа, здатна до найвищого рівня небайдужості – до самопожертви.

Таким же неоднозначним і домінантним є образ Інни у п'єсі «Закон». Жінка готова піти не тільки на добровільну зраду свого чоловіка з ледве знайомою їм дівчиною, але і на злочин. І все це заради мрії всього її життя: мати дитину. Інна вважає, що її сім'я не буде повноцінною без дитини, а вона не буде повноцінною жінкою, якщо не зможе виховувати маля.

Як і Чорна Пантера, Інна має різні сторони особистості, які так само кардинально відрізняються одна від одної: перша – це жінка-мати, а якщо бути конкретним, жінка, що з біологічних причин не може стати матір'ю і жадає цього понад усе у своєму житті. Друга – любляча дружина, яка намагається врятувати шлюб шляхом здобуття дитини. Цей порятунок шлюбу – абсурдний і болючий, адже він полягає у зраді Панаса з іншою жінкою. Проте Інна готова стерпіти цей біль, бо вважає, що поява дитини врятує почуття у їхньому шлюбі. І третя сторона особистості головної героїні – це її потяг до виступів на сцені, коли їй здається, що все безнадійно і виходу немає, Інна воліла би знаходити вихід у співах і танцях, це ніби символ свободи, до якої закликає її безнадійно закоханий у неї Круглик. Проте на відміну від Рити, Інна не намагається грати з іншими чоловіками, і хоч Круглик постійно кличе її покинути чоловіка і поїхати у вільне життя, ми бачимо, що для Інни до останнього шлюб залишається вище за все. Образ Інни – приклад нестримного, дещо навіть тваринного бажання жінки виконати свою роль матері, вона одержима цією думкою і все її життя зводиться до цього бажання, яке вона хоче здійснити за будь-яку ціну.

Також незвичайний жіночий образ бачимо у «новій драмі» Лесі Українки. У драмі-феєрії «Лісова пісня» можна відмітити кілька моментів, де підкреслена абсурдність гендерних стереотипів з точки зору Мавки, котра є уособленням первозданної «чистої» від упереджень істоти. Дорікаючи Мавці, мати Лукаша говорить: «Не випадає за парубком так дівці уганяти.» [44, с. 53], маючи на увазі, що для тогочасного суспільства, ініціатива для початку стосунків і в стосунках загалом мусить належить виключно чоловікові, а якщо її бере на себе жінка, то

вона вважається вже або повією, або відьмою, або «нечистою» і така поведінка неприйнятна. Мавка не розуміє, чому прояв любові з боку одного з коханих людей може вважатися чимось поганим, адже це природний і взаємний вияв почуттів.

Другий яскравий персонаж, що не стримує своїх почуттів і сповідує абсолютну свободу як у житті так і у стосунках - Русалка Водяна. Вона щиро не розуміє, чому для Мавки раптом став таким важливим саме один чоловік, адже любов у її розумінні – лиш мить: «На цілу довгу мить тобі я буду вірна», бо «Вода не держить сліду від рану до обіду» [44, с. 7]. Вона є образом жінки, вільної від будь-яких зобов'язань і не скутої кайданами довговічних стосунків. І Л. Українка зовсім не засуджує її, навпаки: Русалка постає читачеві прекрасною у своїй свободі, тому вона щаслива і безтурботна. [16]

Серед сучасних драматургійних творів про долю жінки не можна не згадати п'єсу П. Ар'є «Кольори». Її особливість у тому, що автор зображує не просто одну жінку в конкретний момент часу з її переживаннями тут і зараз, а долю героїні від самого її дитинства і до глибокої старості. У п'єсі п'ять жіночих персонажів, одна з яких – Марія – поступово пригадує своє життя, ніби чекаючи на свої спогади у вигляді кольорових проекцій себе самої з минулої.

Своїм проекціям-спогадам жінка дає кольори, що асоціюються в її уяві з періодами життя. У період, коли їй шістнадцять років, її вікове сприйняття визначається як рожевий колір. У двадцять три роки цей колір перетворюється в помаранчевий, тоді як у тридцять п'ять – сорок років сприйняття стає червоним, а на шістдесят років – фіолетовим. Особливого забарвлення набуває синкретичний стан жінки на межі існування, виражений противагою чорного та білого кольорів.

До «жіночої» теми часто у своїх творах звертається сцчасна українська драматургиня Н. Неждана. Досліджуючи творчість Н. Нежданої, дослідниця О. Бондарева відзначає: «У сучасній українській драматургії вона впевнено працює як яскрава феміністична авторка, тож і жіночі персонажі більшості її п'єс («І все-таки я тебе зраджу», «Той, що відчиняє двері», «Мільйон

парашутиків», «Химерна Мессаліна», «Самогубство самоти», «Голос тихої безодні», «Не така, як треба, або Дощ в акваріумах площ», «OTVETKA@UA», «Кицька на спогад про темінь») є яскравими та самодостатніми особистостями, незалежними чоловічим дискурсом» [12, с.21].

2.3. Інтерпритація образу жінки у сучасній мілітаризованій драматургії.

В сучасних реаліях повномасштабного вторгнення також з'являються п'єси, де фокус уваги драматурга зосереджується на жіночих образах та історіях. Серед них - драма Н. Нежданої «Закрите небо», яка починається з епіграфу: «Присвячується Маріуполю, Київщині і всій моїй любій Україні під прицілом» [33] . У замкнутому просторі опиняються чотири не знайомі між собою жінки, чотири різних характери і чотири різні долі, зламані війною. Упродовж п'єси кожна розказує свою історію пережитого жаху війни у фронтовому місті під обстрілами. Спочатку вони злякані і насторожені, а потім починають пригадувати події війни спершу на чуттєво-емоційному рівні, лише образи, звуки і почуття. «Оцього я і боялась. Може, у нас стерли пам'ять? Чи це такий посттравматичний синдром?» - припускає одна із них [33] . Тож, протягом п'єси жінки намагаються не просто згадати травматичні події свого життя, а і перш за все «долають синдром замовчування травми» [12, с. 18]. Кожна з них докладає чимало зусиль, щоб наважитися розповісти травматичні спогади. Одна з жінок – вагітна, і тема народження нового життя – надзвичайно важлива і болісна у цій драмі. Зокрема, читаючи, ми впізнаємо у розповідях жінок реальні жахливі злочини російської армії проти навіть ще ненароджених українців, як от найбільш відомі події, що сталися в пологовому будинку Маріуполя та приватній репродуктивній клініці "Адоніс" поблизу Житомирської траси на Київщині, або ж зґвалтування окупантами жінок та дітей. У образі зґвалтованої росіянами жінки втілено надзвичайно важливу тему насильства, як на війні так і у цивільному житті. Проблема ставлення до жіночого тіла як до іграшки, м'яса, чогось, що можна взяти без дозволу, на жаль, досі є актуальною. Тож, дівчина

всіма силами намагається позбутися цього віктимного комплексу жертви колективного згвалтування. Образ вагітної жінки стає символом життя усього народу, яке хочуть обірвати російські загарбники. Про це героїня п'єси говорить так: «щоб наші жінки більше не хотіли нічого... щоб не народжували...» [33].

Авторка зазначає, що історії героїнь «Закритого неба» засновані на реальних розповідях жінок з Маріуполя та Київщини, які, як і сама Неда Неждана, пережили жахи повномасштабного вторгнення. У п'єсі ми бачимо «сценічні моделі сильних та самодостатніх жінок, якими їх бачить сучасна сильна і самодостатня автор-ка-жінка» [12, с.21]. Це чотири рольових моделі жінок у суспільстві: улюблена дочка; старша сестра, яка несе відповідальність за свою молодшу сестричку-сироту; майбутня мама і вірна дружина; досвідчена матір, що реалізувалася у кар'єрі і відчуває відповідальність і неспокій як за свою дитину, так і за українське суспільство загалом.

Пережиті і згадані травматичні події не дають жінкам позбутися стану жертви, тож протягом п'єси вони намагаються стати сильнішими, вони вчаться стріляти і протидіяти насиллю, щоб мати можливість захистити одна одну. Таким чином відбувається глибинна трансформація їх образів: із жертв, що не можуть вирватися з полону власної травми до сильних духом особистостей, готових чинити спротив.

Про чотири жіночі долі розповідає і Н. Ворожбит у п'єсі «Зелені коридори». Це історії чотирьох жінок, що випадково перетинаються на кордоні України з Європою. За словами авторки, мета п'єси – відкрити передусім для європейців тему життя українців в умовах війни, бо «вони нічого про нас не знають. Тож у легкій формі я хотіла трохи розповісти про нашу історію і ввела історичних персонажів – Степана Бандеру, Олену Телігу, Миколу Леонтовича. Щоб іноземці зрозуміли, що боротьба за Незалежність України розпочалася не 30 років тому. Але старалася робити це легко, щоб не "загрузити". Також через цю історичну лінію намагалася розкрити тему вибору — їхати в еміграцію чи залишатися». [37]

У сучасних українських драматургічних творах часто можна побачити образи жінок, які стикаються з викликами сучасного суспільства, борються за свої права та прагнуть до особистої свободи. Ці образи здебільшого збагачені психологічною глибиною та внутрішнім конфліктом, що робить їх більш реалістичними у порівнянні з драматургією минулих століть.

Хоча, не дивлячись на неабияку революцію у баченні жінки як рівноправної одиниці суспільства, деякі драматурги та режисери не погоджуються з сучасними тенденціями засудження сексизму та засудження підтримки гендерних стереотипів. У таких виставах та п'єсах часто можна зустріти клішовані образи «дурної блондинки», «істеричної дружини», «інфантильної дівчини, не здатної впливати на своє життя», «меркантильної жінки, що мріє лише про те, як вийти вдало заміж». Це виражається зазвичай через репліки персонажів, що пояснюють будь-яку людську недосконалість гендерним стереотипом «Ти ж жінка».

Враховуючи цей дисонанс сучасних тенденцій і наявності такого роду консервативних висловлювань у драматургічних творах, залишається актуальним питання: що є первісним – запит суспільства на подібний матеріал, чи все ж таки пропозиція породжує попит глядача на такі жарти, теми, упереджені клішовані ситуації? Чи повинен театр разом із драматургом викорінювати нездорові стереотипи суспільства і закріплювати нові соціальні тенденції? Чи нормально це – підлаштовуватися під окремий вид людей, для яких гендерна нерівність досі є нормою? Все ж, аналізуючи драматургію сучасних українських авторів, бачимо тенденцію скоріше до першої тези.

Тема травми жертв зґвалтування надзвичайно важлива для проговорення у суспільстві. Таку проблематику знаходимо у п'єсі Є. Кононенко «Мужчина за викликом», де вже успішна і зовні самодостатня жінка не здатна самотійно позбутися цієї травми і опиняється на межі самогубства, бо не може знайти способу позбутися спогадів про травматичний досвід.

Розглядаючи образ жінки саме у жанрі монодрами варто згадати той факт, що до певного періоду часу кількість чоловічих персонажів у драматургії значно

перевищувала кількість жіночих. Це зумовлено здебільшого вже вищезгаданими соціальними нормами, а саме патріархальним укладом життя, де жінці у суспільстві виділялася значно менша кількість соціальних ролей. Здебільшого це жінка-мати, жінка-коханка, або жінка-дружина/наречена, жінка-служниця. З таким обмеженим переліком можливих ролей жіночі персонажі рідко стають головними у драматургійних текстах. Частково можна припустити, що ще однією причиною такої кількісної нерівності було прирівняння суспільством професії актриси до жінки легкої поведінки, тож, цілком зрозуміло, що небагато жінок могло наважитися прийняти такий неоднозначний соціальний статус.

Можливо саме через цю історично усталену нерівність у гендерному розподілі персонажів у драматургії, з появою емансипістських настроїв, зміною гендерних ролей та появою образу «нової жінки», з'являється і попит на споглядання і співпереживання жіночих історій, на проектування саме жіночого погляду на світ. Жінки хочуть бути почутими, нехай і через слова героїнь, чи актрис улюбленого театру. Так само і у актрис з'являється величезний шанс нарешті реалізувати свої творчі амбіції сам на сам із глядачем, бути головною і єдиною на сцені. Тож, монодрама, як експериментальний жанр стає чудовим шляхом втілити і задовольнити усі ці потреби, і у своїх монодраматичних творах автори часто звертаються саме до образу жінки.

Так, наприклад, вищезгадана монодрама Ж. Кокто «Людський голос», як і декілька інших, була натхненна саме проханнями його актрис написати матеріал, де вони зможуть проявити усі грані свого таланту за власними правилами, замість того, щоб повністю підкорюватися баченню режисера чи сценариста. Експериментальна монодрама «Людський голос» була написана для мадам Берті Бові. За жанром це монодрама-мелодрама, а отже її героїня – умисно задумана автором як уособлення покинутої жінки, що страждає від нещасного кохання. Про це умисне обезличення героїні автор сам згадує у своїх рекомендаціях актрисі щодо виконання: «Треба зобразити... не якусь певну жінку – мудру чи дурненьку – а жінку безнайменну» [24, с. 45]. Ще одна особливість, зумовлена жанром мелодрами – це абсолютність почуттів, одна фарба, відсутність

неоднозначності чи суперечливих переживань героїні: драматург зазначає, що актриса повинна «не додавати самохіть ані краплі іронії чи сарказму, властивих ображеній жінці», «героїня – звичайна жінка, закохана до безтями», повинна справляти «враження людини, яка спливає кров'ю, наче поранена тварина» [24, с. 45]. У монодрамі також піднімається тема втрати свого «Я» заради розчинення в коханні до іншої людини.

Ще одна монодрама, що розповідає історію нерозділеного кохання жінки – «Життя на трьох» Л. Чупіс. Свідомість головної героїні ділиться на два персонажа: Я – Вона і Я – Глюк. Тобто, травма покинутості впливає на самоідентифікацію жінки, роздвоюючи її Я і викликаючи внутрішній екзистенційний конфлікт [9]. Так само як і героїня Ж. Кокто, Я – Вона самотньо чекає дзвінка телефону від коханого. Жінка, що схильна до тотальної самовідданості та звички до саморефлексії, вона перебуває у стані психічної напруги та самотності. Героїня глибоко нещасна і витрачає своє життя на те, щоб знаходити у коханні рятівний вихід від тривожного стану. Проте, вона стає заручником власних внутрішніх суперечностей, які впливають на її можливість діяти та роблять її вразливою перед навколишнім світом. Жінка втрачає здатність виходити за межі свого власного "Я" і приховується від оточуючого світу. Навіть найпростіші дії, такі як відчинення дверей для сусідки, виявляються для неї викликом.

Тривале очікування кохання відображає нелогічність свідомості, яка обмежена лише програмуванням телефону на очікування дзвінків, створенням уявних сценаріїв телефонних розмов з коханим. Емоційний стан жінки при очікуванні дзвінка свідчить про те, що вона втратила грань між реальністю та уявою. Її свідомість створює внутрішній діалог із собою як єдиним співрозмовником та розглядає чоловіка як єдиний об'єкт кохання.

Внутрішній конфлікт двох Я проявляється у намаганнях Я – Глюку витягнути «основне» Я з ілюзорного стану сліпої закоханості, «спустити на землю», сформулювати для себе, що ж таке кохання. Я – Вона довго пручається, її слова саркастичні, плутані, фрагментарні, Вона намагається говорити

високопарно і красиво, використовуючи цитати і красиві формулювання, усе для того, щоб виправдати для себе придуману ідеальність коханого, зберегти ілюзорний образ, сформований нею самою у своїй голові. Абсурдність вигаданого світу «основної» Я полягає у тому, що вона, будуючи паралельну реальність, не зменшує біль від нерозділеного кохання, а ніби прагне його: «Ти прагнеш аналізу, я страждань, і це зовсім не мазохізм. Так я сама роз'ятрюю своє серце, здіймаючи в нім огонь пекельний, аби вигорала моя дурість...» - пояснює Вона своїй іншій Я. » [46, 135]. В своїй уяві вона будує цілу телефонну розмову нібито з коханим, у якого вже є інша жінка, і головна героїня нарешті знаходить у своїй уяві, як їй здається, справжній привід для нестерпного болю. Як і у героїні Ж. Кокто, останні її слова присвячені коханому, героїня, що так і не змогла «вилікуватися» від хворобливої залежності, залишається у своїй кімнаті, нещасна, самотня і розбита.

З початком подій на Сході України у 2014 році в драматургії з'являється низка монодраматичних творів, де героїні змушені переживати травму від гібридної війни, а згодом і від повномасштабного вторгнення Росії на українську територію. І одним з найбільш використовуваних авторами жанрів стає монодрама. Зокрема, багато п'єс цього жанру знаходимо у Неди Нежданой: «Кицька на спогад про темін», «OTVETKA@UA».

Перша монодрама, «Кицька на спогад про темін», розповідає засновану на реальних подіях історію жінки з окупованого Донбасу, котра побувала в полоні у бойовиків, а згодом втекла. Героїня бачила, як, відступаючи з міста, українські військові забирали з собою покинутих тварин, котів і собак. Вона знаходить мужність залишитися на вже окупованій бойовиками території через те, що не може залишити свою вагітну кішку, яка ось-ось народить кошенят. Під час втечі вона залишає всі свої статки, жінка не бере з собою нічого, окрім трьох новонароджених кошенят, яких намагається продати. За словами авторки, це історія про те, що людяність починається з найменшого: ставлення до тварин. Жінка, втративши усе своє майно, будинок, усе своє колишнє життя, не втрачає найголовнішого: гідності бути людиною.

«OTVETKA@UA» - монодрама, що написана також до повномасштабного вторгнення (2017р.), але зараз є не менш актуальною. Вона присвячена талановитому оперному співаку, що пішов добровольцем у військо і загинув, захищаючи рідну країну. Головна героїня монодрами – молода жінка, дружина загиблого співака. Дія починається з того, що героїня отримує лист-запрошення на весілля від своєї подружки, що мешкає в Росії. Її монолог – відповідь на лист, у якій вона виливає усі свої думки про гібридну війну, «братні» народи і особисту втрату. Вона розповідає свій шлях прийняття втрати і неприйняття гібридного вторгнення Росії на українські території. Протягом її оповіді глядач дізнається, що вона вагітна, і наприкінці замість тримати в собі гнів і бажання помсти, героїня розуміє, що її зціленням стане нове життя. Після повномасштабного вторгнення монодрама «OTVETKA@UA» була поставлена у Полтаві у червні 2022 року, (режисер Б. Чернявський) і була згодом показана у різних містах України та Європи.

З початком бойових дій на території України багато жінок взяли на себе нові ролі: захисниць, військових, волонтерок. Звісно це має своє відображення і у театральних постановках. 4 вересня 2020 року на сцені Львівського театру імені Марії Заньковецької відбулася прем'єра моновистави «Життя P.S.». Це театральна адаптація реальних, написаних буквально в окопі щоденників Валерії Бурлакової, ветеранки бойових дій. Відлік записів починається з 30 січня 2016 р., після загибелі її коханого на фронті. Разом з оповіддю про життя військової на фронті тут є роздуми про ставлення суспільства до АТО і військових, про проблеми тогочасної української армії, і, звісно ж, історія кохання, смерті близької людини і намагання впоратися з болем від втрати [28] .

Вагомим внеском у популяризацію жанру монодрами і зокрема жіночої монодрами став міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія», започаткований у 2004 році народною артисткою України Ларисою Кадировою. Названий він був на честь Марії Заньковецької і відбувався щороку у жовтні – місяці народження артистки. Перший фестиваль у приміщенні театру «Сузір'я» відкрила сама засновниця моновиставою за п'єсою Г. Г. Маркеса «Посаг

кохання». Заключним етапом фестивалю став круглий стіл «Актриса» (присвячений аспектам акторської майстерності сучасних актрис), де обговорювалися питання, що виникають перед жінкою-акторкою в сфері театру, велику увагу приділили шляхам самореалізації талановитих артисток. Таким чином, фестиваль став не просто популяризатором жіночої монодрами в Україні та Європі, але і звернув увагу на проблеми та історію реальних доль сучасних жінок та їх місця у театральному суспільстві, став місцем для прояву театральних здобутків та майстерності найкращих актрис України та Європи [32].

Сама організаторка та засновниця фестивалю, Л. Кадирова неодноразово брала участь у фестивалі і як безпосередньо виконавиця моновистав. За її словами, моновистави народжувалися у артистки як результат недостатньої зайнятості в репертуарі Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Цей творчий шлях виник з її нестримного бажання самореалізації та проявлення свого таланту. Повертаючись до сказаного вище, можемо знову зазначити, що, аналізуючи репертуар сучасних театрів, помічаємо гендерну кількісну перевагу чоловічих ролей у драматичних творах, а значить і виставах. На противагу цьому, жінок-актрис зазвичай театральні трупи мають більше. Це і зумовлює відсутність їх достатньої реалізації у творчому житті. Тому даний фестиваль – цілком органічно виникає з потреби актрис мати власний творчий простір для самовираження і реалізації. Наразі фестиваль не функціонує. Спершу причиною цього була пандемія коронавірусу, потім – повномасштабне вторгнення Росії на територію України. [42]

Сьогодні у театральному мистецтві серед жанру монодрами якраз можна спостерігати перевагу п'єс, написаних саме для жінок. З одного боку така перевага зумовлена популяризацією теми фемінізму та феміністичних рухів в Україні. Це породжує попит на написання монодрам, які стали би голосами прихильників таких тенденцій, які наголосили би на проблеми, з якими стикаються жінки у сучасному світі.

Якщо перша передумова – це скоріше світова тенденція, і українське суспільство, перебуваючи у світовому дискурсі, переймає їх і виражає у всіх

сферах культури, то друга – локально зумовлена подіями, що відбуваються на території України. Повномасштабне вторгнення вплинуло на театральну сферу як і на багато інших. І у випадку жанру сучасних монодрам ми помічаємо тенденцію до збільшення кількості жіночих монодрам саме після початку повномасштабного вторгнення. Першопричина цього явища наразі не може бути визначена точно, адже можливо вона полягає у тому, що більше існує запиту на висвітлення трагедій, що переживають українські жінки, опинившись у епіцентрі війни. З іншого боку причина може полягати у кількісній перевазі на сьогоднішній день у трупах театру саме актрис, адже багато чоловіків були призвані або пішли добровольцями до лав Збройних Сил України. Це народжує попит театрів на драматургічний матеріал, що можна втілити в умовах неповної трупи.

Висновок до розділу 2.

Підсумовуючи сказане у розділі 2, слід відзначити, що тема інтерпретації та трансформації жіночих образів у драматургії залишається актуальною та перспективною для подальших досліджень. Глибше вивчення цієї теми може призвести до нових відкриттів у сфері театального мистецтва

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА В ЖАНРІ МОНОДРАМИ.

3.1. Дослідження особливостей виконавської майстерності актора в роботі з жанром монодрами

Упродовж 1980-х років в Україні відбувалося поступове наближення технічної вправності читця та акторської майстерності, що визначало новий етап театрального розвитку. Однією з явних тенденцій тогочасного мистецького простору була театралізація художнього слова, що призвело до еволюції жанру та сформувало моновиставу як самостійний вид театрального виконання.

Монодрама, або ж її сценічна форма – моновистава – сьогодні є надзвичайно поширеним і актуальним жанром в українському і світовому театрі. Від самої появи наближених до цього жанру творів і до сьогодні для того, щоб зіграти моновиставу якісно, актор чи акторка мусять мати високий рівень виконавської майстерності, враховувати особливості жанру, якомога більш бездоганно володіти акторською технікою для максимального утримання глядацької уваги і розкриття історії головного героя. [41] Тому далеко не кожен актор мав і має у своєму доробку роль у монодрамі. У цьому розділі зробимо спробу узагальнити і виділити особливості роботи актора над роллю у жанрі монодрами шляхом аналізу її компонентів і відмінностей від не монодраматичного тексту.

На думку Д. Єрмоловича-Дашинського, моновистава – це найскладніша театральна форма, що вимагає від актора вільного володіння цілісним літературним текстом, віртуозним мистецтвом імпровізації та перевтілення.

Виконання моновистави часто стає для актора засобом не тільки проявити вже наявні навички та уміння, а і розширити свій психофізичний діапазон, сформувати свій особистий унікальний акторський «почерк», заявити свою позицію, тощо.

Як правило, основна задача драматурга при написанні, а режисера - при постановці монодрами – сконцентрувати і замкнути усі компоненти вистави на «єдиному суб'єкті дії», тобто на головному герої/героїні. Як вже згадано вище,

це взаємопов'язано з загальною тенденцією драматичного театру до пошуку камерних малих форм, тяжіння творців вистави до мінімалізму передусім в декораціях і візуальному наповненню сценічного простору, костюмів, стриманістю у використанні музичного і звукового супроводу. Не враховуючи якісні експерименти авторів XX століття, все ж, монодрама зокрема в Україні, тяжіє до психологізму у постановці і виконанні, що є одним зі способів занурити глядача якомога глибше в переживання героя.

Тож, враховуючи усі ці фактори, можемо зробити висновок, що здебільшого у монодрамі основна смислова і емоційна складова тримається на тексті і виконавці цього тексту. На відміну від драматургії, що будується на діалозі чи конфлікті двох чи більше дійових осіб, у монодрамі головним і єдиним творцем конфлікту виступає єдиний виконавець п'єси. Тож, увага глядача, що при наявності інших складових, рівномірно або частково розподіляється між ними, у монодрамі сконцентрована на «суб'єкті дії» і в такому випадку при виконанні будуть більш помітними наявні дефекти дикції актора-виконавця, недостатню роботу над роллю чи інші наявні недоліки, що могли би бути приховані за партнерам по сцені або іншими елементами класичної вистави. [18] Враховуючи, що вибудовані елементи дії проявляються у монологі в ускладненому відношенні між ролями автора та персонажа, ступінь високої майстерності актора у контексті трансформації в образ підвищується. Цей процес включає аспекти пластики, психофізичного стану актора, свідомих вольових акцій та володіння різними формами сценічного простору. [36]

Змістовні аспекти постановки часто виявляються через висловлення розгорнутого драматичного монологу героя, адресованого або глядачеві, або уявному персонажу-опоненту. [13] Особливе значення в цьому контексті надається мовленню, як ключовому елементу вистави: дана театральна форма надзвичайно чутлива до літературних основ, а унікальність постановок полягає у вдалому поєднанні словесного вислову та театральної експресії.

Художній вміст моновистави виступає як унікальна творча конструкція, насичена авторською концепцією. Вплив на аудиторію здійснюється через

активацію чуттєвого рівня, де важливою є здатність відтворювати насичені художні образи, що присутні у тексті та власній уяві виконавця. [14] Механізм формування внутрішнього емоційного сприйняття щільно пов'язаний із глибиною почуттів та асоціацій, які виникають у зв'язку з особистим досвідом актора. За основоположною ідеєю, ці почуття та асоціації мають віддзеркалювати сутність сценічного твору, відтінюючи його життєвий зміст. [23]

Наукові дослідження, представлені Н. Кукурузою, наголошують на зміні основ моновистави, яка відбулася впродовж останніх десятиліть. Вона розглядає такі трансформації як перехід від окремих драматургічних творів, наприклад, моноп'єс та монологу для одного актора, до створення композицій, що базуються на прозових та поетичних літературних творах, особливо у перших десятиліттях ХХІ століття. Також авторка відзначає вирішення проблем рефлексивності та безвольності героя. [26, с. 20]

Важливим етапом в цьому контексті був виступ актриси Харківського державного академічного театру імені Т. Шевченка, О. Черкашиної, на IV Всеукраїнському конкурсі читців імені Р. О. Черкашина. Її виступ вражав складністю конструкції та вмінням візуалізувати слово за допомогою елементів танцю, пластики, реквізиту та інших театральних засобів. Основною метою було вираження та розкриття історії мексиканської художниці Ф. Кало. Цей виступ слугує прикладом того, як техніка мовлення та театралізація поєднуються для надання глибини та виразності історії.

Н. Кукуруза розглядає моновиставу як конкретний вид літературної композиції, де слово виступає не лише як засіб інформації, але й як чинник, що несе в собі дію. Вона наголошує на зростанні популярності цього жанру, а цінність його виявляється у створенні сценічного образу виразною та творчою особистістю, що зацікавлює глядача та розкриває світоглядні цінності. Актор, взаємодіючи безпосередньо з глядачем, активізує його участь та сприяє активній емоційній відповіді. Цей підхід особливо актуальний в умовах масової культури, де виникає абсолютна залежність індивіда від суспільства споживання. [27, с. 9]

Дослідники вказують, що велика частина враження від сценічної дії у глядача виникає на візуальному рівні. Візуальні образи, за їхніми словами, краще фіксуються в пам'яті і зберігаються тривалий час. Невербальні семіотичні знаки вносять важливий внесок у створення повноцінного образу актора, а сценічна дія, зазначають вчені, набуває особливої форми взаємодії всіх її складових.

В даному контексті візуальне оформлення вистави стає другорядним, підкреслюючи унікальність сприйняття у межах моновистави. Це стає фактором, незалежно від того, що розуміння мовного змісту залишається важливою частиною комунікативної ситуації. Однак, виходячи із специфіки моновистави, де основною метою є вплив на почуття та думки глядача, відбувається певне зміщення акцентів з візуальної складової на вербальну. Тож, уміння виконавця досконально володіти мистецтвом мовлення є однією з головних особливостей в роботі над моновиставою. Для досягнення виразності художнього мовлення важливо володіти різноманітними методами та нормами. Вони визначають побудову зв'язного мовлення, що формує унікальний стиль авторського тексту, охоплюючи граматику, синтаксис, та правила пунктуації. Додаткові аспекти усного мовлення, де паузи вказують на синтаксичні відношення, а усна розповідь передається інтонаціями, додають глибини комунікації.

Мистецтво виразного мовлення та володіння засобами мовної експресії мають велике значення для актора у моновиставі. Оскільки основна ідея сценічної дії полягає в утриманні уваги глядача, мовленнєва ефективність стає ключовою. Актор впливає цілеспрямовано, спонукаючи активність мислення глядачів, викликаючи реакції та викликаючи різні емоції, бажання і роздуми. Наприклад, використання психологічних пауз в мовленні надає емоційного насичення виконанню, виражає внутрішній стан та емоції персонажа, особливо в сценічних текстах або фрагментах з вираженою експресією. Ці паузи слугують не лише засобом надання висловлення виразності, а й виступають потужним інструментом впливу, дозволяючи маніпулювати сприйняттям глядача.

Персоналізація сценічного тексту виявляється також і через використання зміни тону та різноманітності темпу мовлення. Ключову роль у голосовій

виразності актора відіграє інтонація. Це включає підняття або опускання тону, регулювання сили звуку, використання пауз, зміну темпу та ритму мови, а також особливості вимови та тембру голосу. Через ці елементи глядач може здогадатися про думки та емоції персонажа в моновиставі. Інтонація функціонує як засіб передачі актором інформації глядачеві, допомагаючи йому зрозуміти внутрішній світ персонажа.

Важливим елементом виконання монодрами є інтерпретація і особисте ставлення самого актора до п'єси. Це є важливим і в класичній виставі, але так як в монодрамі актор є єдиним транслятором ідеї твору, надзвичайно важливо бачити його особисте ставлення до подій, що відбуваються у п'єсі. Дослідниці практики монологічного мовлення О. Косінова та О. Капустянська у своєму дослідженні відзначають: «Актор як інтерпретатор та творець власного трактування певного літературного твору транслює глядачеві своє розуміння художнього образу. Саме емоційноенергетичний вплив слова є індивідуальним виражальним засобом створення художнього образу в моновиставі – органічним інтонаційним сплавом вербальних і невербальних засобів виразності. Актор діє на глядача та ретранслює внутрішнє життя свого персонажа, його бачення, оцінку реальності, авторське і своє власне ставлення до дійсності». [23]

Також важливою навичкою для виконання монодраматичного матеріалу є вміння актора утримувати увагу глядача як під час мовлення, так і в паузах. Адже на відміну від вистав, розрахованих на велику кількість виконавців, яким більш притаманна постійна переміна суб'єкта дії, декорацій, мізансцен, - у монодрамі виконавець лишається сам на сам з глядачем. Фактично можна сказати, що на сцені «нічого не відбувається» (в розумінні поняття дії як чогось динамічного, активного, зміни картини, персонажу, стрімкого розвитку сюжету). Тому актор, що виконує монолог повинен бездоганно володіти сценічною концентрацією, вести постійний внутрішній монолог, таким чином заохочуючи глядача невідривно слідкувати за його думкою і логікою висловлювання [40].

Як вже згадано раніше, пауза в моновиставі не менш важлива ніж саме слово: пластика, міміка, жести актора, навіть його погляд або статична

бездіяльність – усе це невід’ємні інструменти для створення цікавого образу та утримання глядацької уваги [51].

Часто монодрами побудовані автором як діалог персонажа безпосередньо з публікою. Глядач відіграє роль неіснуючого у п’єсі співрозмовника. В такому випадку актор використовує такі прийоми як провокація, імпровізація з публікою, він відкрито керує поведінкою глядача, відверто провокуючи на реакцію: сміх, вигуки, видихи, оплески та інше. Наприклад, у моновиставі Дніпровського академічного молодіжного театру за п’єсою П. Зюскінда «Танець з контрабасом» виконавець головної ролі І. Тітов близько двох хвилин провокує глядача сидіти у повній тиші, намагаючись не видати ні звуку, поки він не візьме до рук інструмент і не видобуде одну-єдину ноту, котра, за словами персонажа мусить прозвучати лише за відсутності будь-яких інших звуків. Сам актор під час етюду намагається рухатися максимально беззвучно, і глядач, спостерігаючи за ним, затамовує погляд і вболіває, щоб жоден звук дійсно не прозвучав. Така концентрація глядацької уваги в абсолютній тиші можлива лише за умови зосередження уваги самого виконавця на одній конкретній дії. Де увага актора – там і увага публіки. Коли ж І. Тітов під час етюду все ж випадково видає кілька звуків (на чужій для актора малій сцені Чернівецького драмтеатру старі дошки підлоги зрадницьки скриплять), він пошепки імпровізує: «Мені можна...».

В таких випадках уміння швидко зорієнтуватися в ситуації і, не виходячи з образу обіграти неочікувану заваду також є важливою складовою техніки актора. З одного боку виконавець монодрами має в цьому випадку більше свободи: він не залежить від реплік чи мізансцен партнерів, вся сцена і глядацька зала – у його акторській владі, і не потрібно підлаштовуватися чи вгадувати в очах партнера, як він бачить вирішення неочікуваної ситуації. З іншого боку – актор змушений розраховувати сам на себе, і ні від кого не матиме допомоги. Тож, здатність імпровізувати в рамках сюжету, образу і режисерських задач – зовсім не зайва навичка.

З приводу утримання театральної паузи також варто відмітити у цьому розділі вже згадану вище монодраму «Концерт на замовлення» Ф.-К. Креца.

Утримання глядацької уваги протягом не лише маленького етюд, а повноцінної вистави вимагає найвищого рівня концентрації актора, володіння сценічною увагою, бездоганним і безперервним веденням внутрішнього монологу [6]. За тотальної відсутності у творі будь-яких слів, кожен рух тіла і обличчя повинен бути зрозумілим і досконало технічно відточеним, бо передати історію без слів за допомогою лише візуальних інструментів – набагато важче, особливо для таких акторів, що звикли «чіплятися» за текст, не підкладаючи в свої репліки жодного змісту і сподіваючись, що букви автора зроблять уся роботу за них. У таких монодрамах як «Концерт на замовлення» сховатися за автором неможливо, тож треба докласти неабияких зусиль, щоб глядач не втратив свою увагу і помітив усі нюанси акторської гри.

Що стосується моновистав, створених на літературній основі не монодраматичного матеріалу, де події, написані автором розгортаються шляхом діалогу двох чи більше осіб, тут влучно сформулював тезу у своїй статті мистецтвознавець Є. Нищук: він стверджує, що актор має миттєво змінювати психологічні стани й «продувати» відмінне в стильовому плані мовлення кількох персонажів. Тобто, в такому випадку виконавець повинен мати достатньо технічних навичок для зміни голосового діапазону, пластичних та мімічних виразних ознак, зміни емоційного регістру для переконливої передачі діалогу двох чи більше абсолютно різних персонажів. Виконавець має робити «миттєві психологічні перевтілення», щоб урізноманітнити виконання монодрами і зробити відсутність інших виконавців непомітною і непотрібною.

3.2. Методика створення образу Я – ДУШІ у моновиставі за п'єсою А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі»

Вибір цього матеріалу у жовтні 2022 року був зумовлений його актуальністю, адже дуже багато українських жінок були змушені евакуювати своїх дітей чи непрацездатних батьків з небезпечної території України, або з прифронтових місць в більш безпечні регіони. З чисельних діалогів з внутрішньопереміщеними жінками та жінками-біженками за кордоном можна

зробити висновок, що їх вдале врятування з небезпеки не позбавляє тривожності чи травматичного досвіду.

Анна Галас - перекладачка, дослідниця, драматургиня. Народилася у Львові та отримала освіту на факультеті іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка за спеціальністю «переклад». Пізніше продовжила навчання в Оксфордському університеті (Велика Британія), де вивчала сучасну британську драматургію. Здобула стипендію імені Джона МакГрата в галузі театрознавства та взяла участь у Школі постмодерної драми в Единбурзі, Шотландія. По поверненню до Львова розпочала викладацьку та дослідницьку діяльність в ЛНУ ім. Івана Франка, спеціалізуючись в області театрального перекладу. Активно працює як театральний перекладач, керує проектом «Лабораторія театрального перекладу». Як драматург дебютувала у II Лабораторії драматургії, організованій Національною спілкою театральних діячів України. До фіналу лабораторії увійшла п'єса «Ловець снів», яка була представлена на Фестивалі сучасної драматургії. Інші п'єси увійшли до лонг- та шорт-листів драматургічних конкурсів «Тиждень актуальної п'єси. Дріб», «Липневий мед», «Корнійчуковські читання», «Batumi International Festival of Monodrama» [2].

Читки п'єси «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі» відбувалися в різний час в різних містах України, Польщі, Чехії, Канаді, США, Великобританії. П'єса була опублікована в Антології24 в 2022 році, до якої увійшли п'єси переможці відкритого конкурсу від ParadeFest. Тоді ж її було перекладено англійською мовою. П'єса також увійшла до короткого списку міжнародного конкурсу сучасної драматургії від Kibo Productions та Barons Court Theatre (Лондон, Великобританія), на який було подано більше ніж 400 текстів з різних країн світу. Виставу було представлено на фестивалі Reboot Festival у Лондоні у вересні 2023 року. Цей фестиваль, створений Kibo Productions, демонструє 3 різні блоки з 6 коротких п'єс, які змінюються щотижня, і зосереджується виключно на нових і майбутніх письменниках. Режисером вистави став Джош Гіндс, а головні ролі виконали Ена Беговіч та Магдалена Іванова. Також вистава за п'єсою

відбулася в Копичинецькому центрі дозвілля і культури народним театром поезії "Слово". [49].

Багато п'єс, написаних на початку війни, згадують про розкол тіла і розуму головного героя. У багатьох випадках травматичний досвід може призвести до оніміння тіла та втрати здатності розуму контролювати основні функції організму. Крім того, внаслідок травматичних подій під час війни людина може відчувати втрату внутрішнього або зовнішнього відчуття захищеності. Тіло вже не сприймається як безпечне простір, а розум тяжіє до відділення від нього.

П'єса «Хроніки» - це особистий досвід існування, ніби у паралельній дійсності, емоційний досвід перевернутого війною світу, яке відображається в сприйнятті оточуючого середовища та власної життєвої реальності. Також акцентується зв'язок між різними поколіннями українців у сприйнятті війни на своїй території порівняння переживань людини вже похилого віку у Другу Світову війну і зараз. Постає питання як жити, відчувати далі не ненависті та антипатії.

П'єса «Хроніки» описує жінку, чиє «Я» було роздвоєне внаслідок травми від побаченого й пережитого під час російсько-української війни. Провина вцілілого, відповідальність за дітей, новини з України, жахливі історії біженців, котрим вона допомагає в чужій країні, величезний контраст між спокоєм, мирним життям «тут» і кривавою трагедією, що розгортається «там»: усе це змушує Душу кричати від болю, в той час як тіло не знаходить вихід емоціям, існує механічно, бездумно, для того, щоб задовольнити базові потреби. Найголовніше питання, що задає героїня - як після всього пережитого нам, українцям не втратити віру у людяність? Як знову навчитися сміятися і не зненавидіти людство? Бабуся, що пережила Другу Світову війну змогла. «То може і я зможу?» - запитує головна героїня з надією.

На першому етапі роботи було вирішено втілювати конфлікт п'єси за допомогою діалогу двох акторок як двох сторін свідомості головної героїні. Особливості характерів цих двох дійових осіб означені авторкою в ремарці на початку твору: «Я-ТІЛО: беземоційна, безчуттєва оболонка; говорить про себе в

третій особі. Я-ДУША: емоційна та емпатична субстанція; говорить про себе в першій особі». Тож, керуючись бажанням більшою мірою проявити свої акторські навички, я обрала для себе більш емоційний образ Я – ДУШІ.

У якості своєї партнерки по роботі я обрала свою колегу, акторку Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, Анастасію Деркач. На такий вибір мене наштовхнула особиста історія життя акторки, адже вона дуже перегукується з темою обраного матеріалу. Анастасія – родом із Сіверодонецька, тож повномасштабне вторгнення застало її у рідному місті, і вона як ніхто могла зрозуміти, як це: втратити усе і, опинившись в чужому місті, починати життя заново. У процесі роботи вона ділилася особистими історіями з періоду початку повномасштабного вторгнення: перебування під обстрілами, намагання вижити в умовах відсутності води, світла, газу взимку, у місті, що постійно обстрілюється російською армією, історія евакуації на інший кінець країни та адаптації в чужому місті, регіоні, сфері діяльності. Анастасія ділилася передусім, своїми емоціями та почуттями, які супроводжували її у період від початку повномасштабного вторгнення, і це допомогло нам краще зрозуміти почуття роздвоєного «Я» головної героїні. Зокрема, співзвучним було почуття тотальної порожнечі всередині, зовнішня відсутність вираження емоцій, при цьому присутня паралізуюча внутрішня тривожність. Разом з тривожністю від пережитої травми після перебування під обстрілами, після певного періоду адаптації у відносно безпечному регіоні у акторки також з'явилися почуття так званої «провини вцілілого», тобто людина звинувачує себе у тому, що залишається у безпеці, в той час як хтось страждає.

Історія про «провину вцілілого» вкотре переконала мене у правильності вибору матеріалу, адже з цим почуттям стикалося дуже багато (якщо не більшість) людей як в Україні, так і біженців за кордоном (як героїня «Хронік»), в тому числі і авторка даного дослідження. Тож, матеріал став актуальним не тільки в загальному розрізі суспільної думки, а і особисто для виконавців.

На певному етапі роботи над матеріалом було вирішено втілювати цю історію у форматі моновистави з використанням мультимедійних елементів.

Проте робота з партнеркою аж ніяк не була марною, адже внесла багато думок з приводу матеріалу і дала глибше розуміння емоцій героїні на прикладі схожої історії Анастасії. Також сама акторка поділилася, що робота над даним матеріалом стала свого роду психотерапією, адже дістала на поверхню свідомості якісь почуття, що були заблоковані психікою, і допомогла переосмислити певні події свого життя та ставлення до них.

На подальшому етапі втілення образу Я – ТІЛА було вирішено використати мультимедійну проекцію запису голосу та силуету акторки – виконавиці ролі Я – ДУШІ. Такий прийом підкреслює бездумний автоматизм дій, що робить Я – ТІЛО, певну роботизацію її щоденної рутини. Таким чином втілюється прагнення до контрасту між беземоційним Я – ТІЛОМ, що не має навіть чіткого обличчя, лише силует, і емоційною Я – ДУШЕЮ, що вільно рухається по сцені і активно виражає свої емоції.

Висновок до розділу 3.

Акторська майстерність в жанрі монодрами виявляється в ряді унікальних особливостей, які визначають ефективність та високий професіоналізм. У монодрамі актор відіграє всі ролі, що вимагає від нього глибокого занурення у різні емоційні стани. Відчуття емпатії та здатність передати ці емоції аудиторії забезпечують інтенсивність вистави[3]. Монодрама вимагає від актора високого технічного рівня, оскільки йому доводиться втілювати різних персонажів, змінюючи голос, поставу та міміку. Використання технічних засобів допомагає актору переконливо передати різноманітні образи. Моновистава вимагає високого рівня концентрації, оскільки актор взаємодіє з глядачем без можливості відпочинку, який надає інший актор. Витримка грає важливу роль у збереженні динаміки та плинності вистави. Монодрама часто включає прямий контакт із глядачем, вимагаючи від актора вміння взаємодіяти та утримувати увагу аудиторії протягом всієї вистави. Це створює особливу спільноту між актором та глядачем. У монодрамі актор має можливість проявити свою творчість та

індивідуальність. Він може внести власні ідеї щодо інтерпретації п'єси та створення унікального характеру, що збагачує театральний досвід.

Враховуючи ці аспекти, актор у монодрамі виявляється в ролі творця та виконавця, об'єднуючи технічність, емоційність та інтерактивність для створення неповторного театального досвіду для глядача.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши наукові роботи, у яких досліджуються особливості, та історія розвитку жанру монодрами, науковців О. Бондаревої, М. Шаповал, Ж. Бортнік та інших авторів, ми можемо зробити висновок, що ця тема є актуальною у літературознавчій, енциклопедичній та мистецтвознавчій науковій діяльності. Проте, здійснений аналіз свідчить, що у вузькій сфері театрознавства тема розвитку жанру монодрами є недостатньо дослідженою і залишає простір для детальнішого аналізу.

У ході дослідження доведено, що історіографічні та художні матеріали свідчать про цілком логічне і органічне виникнення жанру монодрами, так як воно було зумовлено тенденціями розвитку театрального мистецтва і філософської думки наприкінці XIX – на початку XX ст., адже цей період у мистецтві, зокрема, театральному, відзначається пошуками нових форм і виразних засобів, а також прагненням зобразити у творі та розгадати внутрішній світ індивіда. Дослідження показало, що зміни в соціокультурному житті суспільства, експерименти з формами самовираження та прагнення до більш глибокого аналізу внутрішнього світу людини заклали основу для виникнення монодрами як унікального театрального жанру.

Дослідження історії та еволюції жанру монодрами дозволило отримати глибше розуміння специфічних рис та сучасних тенденцій жанру. В ході дослідження було ретельно розглянуто та визначено ключові особливості жанру монодрами, зокрема наявність єдиного суб'єкта дії, та акцент на внутрішньому психологічному стані головного героя. Підкреслено важливість комунікативної взаємодії між актором і глядачем в монодрамі, зокрема в контексті психологічного зв'язку та емоційного співпереживання персонажу монодрами.

У ході нашого дослідження було проаналізовано ключові моменти та етапи трансформації жіночих образів, включаючи їх еволюцію від класичних архетипів до сучасних тлумачень. Досліджено динаміку взаємодії жіночих образів з іншими персонажами у драматичних творах, їх вплив на розвиток інтриг та конфліктів в драматургії різних історичних періодів. Це дозволяє виявити

еволюцію образу жінки в драматургії, зміни у сприйнятті авторами жіночності та її ролі в сучасному їм суспільстві. Аналіз показав, що культурний та історичний контекст має суттєвий вплив на сприйняття та інтерпретацію образу жінки. Таким чином, у ході дослідження виявлено, що залежно від соціальних ролей, які відіграє жінка в ту чи іншу епоху, змінюється і смислове наповнення її образу у драматургії відповідної епохи.

Також у ході дослідження було проаналізовано вплив сучасних подій в Україні на трансформацію образу жінки у монодрамах та зміщення акцентів на гендерні та соціальні проблеми. Висновки вказують на необхідність подальших досліджень у цьому напрямку, зокрема у вивченні впливу воєнних подій на зміну гендерних ролей у суспільстві та відображення цього явища в драматургії та театральному мистецтві загалом.

Дослідивши літературні та історичні джерела, можемо зробити висновок, що тема інтерпретації та трансформації жіночих образів у драматургії залишається актуальною та перспективною для подальших досліджень. Глибше вивчення цієї теми може призвести до нових відкриттів у сфері театального мистецтва

За допомогою даного дослідження різних аспектів жанру монодрами були виявлені доцільні інструменти виконавської майстерності, що були реалізовані при створенні моновистави «Хроніки евакуйованого тіла та загубленої душі». Дослідження наукових праць О. Косінової та М. Капустянської, та Л. Недін, що торкаються тілесних, голосових та психофізичних особливостей роботи актора над монологічним мовленням, дозволило узагальнити набір необхідних для виконавця професійних умінь і навичок, на які необхідно звернути увагу при створенні образу у жанрі монодрами. Зокрема наголошено на тому, що актор у монодрамі виявляється в ролі єдиного творця та виконавця, об'єднуючи технічність, емоційність та інтерактивність для створення неповторного театального досвіду для глядача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агаєва В. *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*: Монографія. Київ 2003. 320 с.;
2. Антологія24. URL: <https://paradefest.com.ua/anthology24/#s1-6> (Дата звернення: 12.11.2023);
3. Аркадін-Школьник О. А. Імпровізаційне самопочуття у вихованні акторської та режисерської майстерності *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. : зб. наук. ст. / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 121–135;
4. Афіша. Театр ім. І. Франка. URL: <http://ft.org.ua/ua/program> (дата звернення: 08.01.2024);
5. 1. Баканурський А. Микола Євреїнов: вистава життя, або життя - гра. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2005. № 2. С. 107;
6. Барнич М. *Майстерність актора. Техніка «обману»* : навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2016. 303 с.;
7. Бортнік Ж. І. Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття перша) / Ж. І. Бортнік // *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство* : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2012. № 13 (238). С. 11-17;
8. Бортнік Ж. Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття друга). URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/4605/3/10908.pdf> (дата звернення: 07.01.2024р.);
9. Бортнік Ж. І. Тема кохання у монодрамах "Людський голос" Ж. Кокто і "Життя на трьох" Л. Чупіс. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/3997/1/kokto_chupis.pdf (дата звернення: 07.01.2024р.);
10. Бортнік Ж. Філологічні науки. Літературознавство. № 13, 2012. С. 11 – 15;
11. Босак І. Моновистава у постмодерному театрі: специфіка жанрових модифікацій, 2020. Knowledge, Education, Law, Management 2020 № 4. с. 63 – 65;

12. Бондарева, О. «Закрите небо» Неди Нежданої: війна, пам'ять, травматичний жіночий досвід, усвідомлена деколоніальність. Літературний процес: методологія, імена, тенденції, 2023. С. 14–25;
13. Брехт Б. Про мистецтво театру / Бертольд Брехт ; пер. з нім. ; упоряд. О. С. Чирков. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с.;
14. Брук П. Жодних секретів: Думки про акторську майстерність і театр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. 136 с.;
15. Винниченко В. Чорна Пантера, Білий Ведмідь / Володимир Винниченко // Вибране / Володимир Винниченко. – К. : Школа, 2002. – С. 197–268;
16. Волосюк О. Специфіка концептуалізації образу “нової жінки” у драматургії Лесі Українки і Бернарда Шоу// Леся Українка і сучасність: 36. наук. пр. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. –Т. 4, кн. 1. – С. 478-490;
17. Гальчук О. В. Жінка-персонаж і жінка-автор в античній літературі: спроба типології. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences, IX(45), I.: 253, 2021 Jun. с. 20 – 24;
18. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського держуніверситету ім. І. Франка, 1999. 191 с.;
19. Демська-Будзуляк Л. Гендерна інтерпритація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. (новелістика, драматургія). Слово і час. 2005. № 4. С. 10 – 17;
20. Ібсен Г. Ляльковий дім. П'єси. Харків, 2011. 346 с.;
21. Ібсен Г. Гедда Габлер. [пер. Н. Грінченко] URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Henrik_Johan_Ibsen/Hedda_Gabler_vyd_1908.pdf (дата звернення: 07.01.2024р.);
22. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: у 2х томах. Т. 2. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. ВЦ «Академія», 2007. 624с.;

23. Косінова О. М., Капустянська О. М. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 171–176. <https://journals.uran.ua/mz/article/view/263209> (дата звернення: 07.01.2024р.);
24. Кокто Ж. Від автора / Жан Кокто // Людський голос; [пер. з фр. О. Соловей]. – Мюнхен: Сучасність, 1974. – 47 с.;
25. Котляревський І. П. Наталка Полтавка: Опера малорос. в 2-х д. Київ : Дніпро, 1969. 69 с.;
26. Кукуруза Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення : навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова». Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2014. 272 с.;
27. Кукуруза Н. В. Жанр літературної композиції в культурно-мистецькому просторі України (кінець XX – початок XXI ст.). URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer33/1283.pdf>? (дата звернення: 07.01.2024р.);
28. Кулінська Я.І. Народжені бути воїнами: до питання жіночих воєнних щоденників. Закарпатські філологічні студії. Вип. 16. с. 294 – 297;
29. Кучинський Б. Західноєвропейська література раннього Середньовіччя. Наукові записки. Серія: Філологічні науки, № 145. С. 433 – 436;
30. Литовська О. Давня аттична комедія та комедія дель арте: діалог у «великому часі». Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2012. Вип. 20. Ч. 1. С. 226–232;
31. Назаренко Н. І. Лисокобилка К. В. Жіночі драми в творах Г. Ібсена та Б. Шоу, 2018. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія, 2018, вип. 19. с. 127 – 129;
32. Недін Н. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, № 26, 2020. с. 69 – 73;
33. Неждана Н. Закрите небо. 2022. URL: <https://www.dramaworld.pp.ua/закрите-небо> (дата звернення: 07.01.2024р.);

34. Овчаренко, Е., 2019. Єдиний фестиваль в Європі. I-UA.tv. [online] 16 жовтня. Доступно: <https://i-ua.tv/culture/25787-yedynyi-festyval-u-yevropi> (дата звернення: 07.01.2024р.);
35. Паві П. Словник театру. с. 258 – 259. https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovnyk_teatru (дата звернення: 07.01.2024р.);
36. Піз А. та Б. Мова рухів тіла. Київ : КМ-Букс, 2017. 416 с.;
37. Прокопенко І. «Зелені коридори» у Театрі на Подолі: Розповідає Наталка Ворожбит. <https://tykyiv.com/intervyu/vistava-zeleni-koridori-u-teatri-na-podoli-rozpovidaie-natalka-vorozhbit/> (дата звернення: 07.01.2024р.);
38. Словник античної мітології / Упоряд. Козовик І. Я., Пономарів О. Д. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006;
39. Софокл. Антігона / Переклад Бориса Тена. УкрЛіб: Бібліотека Української літератури. URL: <http://ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=559> (дата звернення: 07.01.2024р.);
40. Станіславський К. Моє життя в мистецтві. Київ : Мистецтво, 1955. 525 с.;
41. Станіславський К. Робота актора над собою. Київ : Мистецтво, 1953. 670 с.;
42. Струтинський Б. Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. 2023. № 32. С. 30–35. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318> (дата звернення: 07.01.2024);
43. Толошняк. Н. А.. Монодрама. В: І. М. Дзюба, А.І. Жуковський та М.Г. Железняк, редкол. Енциклопедія Сучасної України, 2006. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69179 (дата звернення: 07.01.2024р.);
44. Українка Л. Лісова пісня. Київ : Дніпро, 1973. 104 с.;

45. Улюра Г. Жіноча література, якої ми не знали: шість історій про «анонімних» літераторок. <https://povaha.org.ua/zhinocha-literatura-yakoji-my-ne-znaly-shist-istorij-pro-anonimnyh-literatorok/> (дата звернення: 07.01.2024р.);
46. Чупіс Л. Життя на трьох / Лідія Чупіс // Танці гончарного кола. – К: [НЦТМ ім. Л. Курбаса], 2007. – С. 107–135;
47. Шаповал М. Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака «Стіна». Слово і час. 2009. № 6. С. – 39 – 44;
48. Шліхар Т. О. спроба зіставного аналізу образу сильної жінки в п'єсах "Васса Желєзна" М. Горького та "Лисички" Л. Гельман. Наукові записки. Серія "Філологічна". с. 282 - 284;
49. World Literature Today. Warsick: Testimonial Plays Share Ukrainians' Experience of War. URL: <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/essay/warsick-testimonial-plays-share-ukrainians-experience-war-oleksandra-wallo-anna-halas> (дата звернення: 05.11.2023);
50. Ferrone S. La Commedia dell'arte. Quaderns d'Italia. 1997. Vol. 2. P. 9. URL: <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.443> (date of access: 07.01.2024);
51. Chekhov M. On the Technique of Acting / ed. Mel Gordon. New York: Harper Collins, 1991. 179.

ДОДАТКИ

Додаток А.



Фото 1. Фото з моновистави «Хроніки загубленої душі».

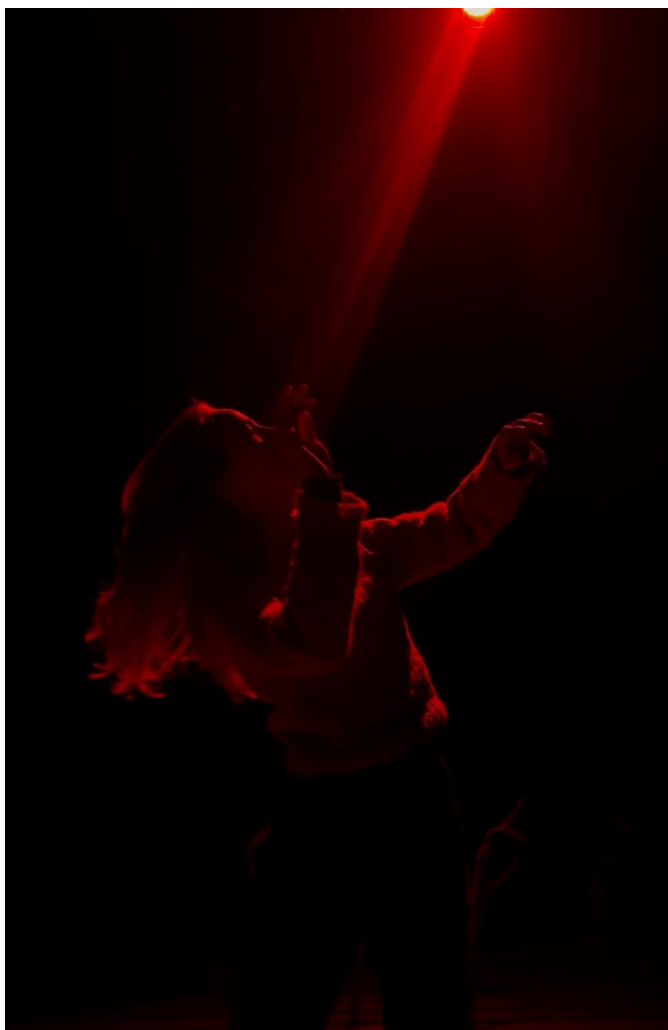


Фото 2. Фото з моновистави «Хроніки загубленої душі».

Додаток Б.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ



ОСМИСЛЕННЯ ПОСТРАВМАТИЧНОГО ЖІНОЧОГО ДОСВІДУ У МОНОДРАМІ «ХРОНІКИ ЗАГУБЛЕНОЇ ДУШІ» АННИ ГАЛАС

Свідерська Ярослава Володимирівна
студентка II курсу магістратури,
Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського

Науковий керівник: Стьопіна Алевтина Юрійівна
доктор філософії, Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського

Інтернет-адреса публікації на сайті:
<http://www.economy-confer.com.ua/full-article/5048/>

Зацікавленість українських драматургів монологічним мовленням у своїх п'єсах зумовлює популяризацію і активний розвиток такого жанру як монодрама. Драматичний жанр відображає внутрішній конфлікт персонажу п'єси, розділення свідомості якого передається монологом через опозицію «висловлене» / «невисловлене», що не тільки відображає але й у процесі виголошення стає способом розвитку драматичної дії [5, с. 12]. Монодрама дає змогу зосередити увагу глядача на почуттях однієї людини, а це, в свою чергу, збільшує емпатію і занурення глядача у виставу. Глядач пізнає себе через драматичне дійство тому вистава несе в собі терапевтичний ефект проживання і переосмислення травматичного досвіду.

Багато п'єс, які були написані після початку повномасштабного вторгнення, змальовують першу реакцію тіла та розуму на тривожні події, відсторонення розуму і почуттів від тілесного, існування ніби «не тут». У п'єсі О. Астасьєвої «Словник емоцій воєнного часу» описується, як жінка, не тямлячи себе, збирає речі для евакуації, героїня полишає небезпеку і дістається до Європи, де весь навколишній світ здається нереальним та несправжнім. Зокрема, можна згадати ще «Три п'єси» Д. Корчинського: «Посттравматична рапсодія» та «Взводний опорний пункт», в яких автор демонструє рецептивну оптику безпосереднього учасника бойових дій, а також п'єсу «Віденська кава», яка, абстрагуючись від безпосередніх подій війни, але враховуючи її вимір, стає розмовою про українську ідентичність. Багато п'єс, написаних на початку війни, згадують про розкол тіла і розуму головного героя. Однією з таких є п'єса А. Галас «Хроніки евакуйованого тіла і загубленої душі», яка базується на роз'єднанні тіла та розуму внаслідок травми війни та вимушеного переселення.

Анна Галас – перекладачка, дослідниця, драматургиня. Народилася у Львові та отримала освіту на факультеті іноземних мов ЛНУ імені Івана Франка за спеціальністю «переклад». Пізніше продовжила навчання в Оксфордському університеті (Велика Британія), де вивчала сучасну британську драматургію. Здобула стипендію імені Джона МакГрата в галузі театрознавства та взяла

участь у Школі постмодерної драми в Единбурзі, Шотландія. По поверненню до Львова розпочала викладацьку та дослідницьку діяльність в ЛНУ ім. Івана Франка, спеціалізуючись в області театального перекладу. Активно працює як театральний перекладач, керує проектом «Лабораторія театального перекладу». Як драматург дебютувала у II Лабораторії драматургії, організованій Національною спілкою театральних діячів України. До фіналу лабораторії увійшла п'єса «Ловець снів», яка була представлена на Фестивалі сучасної драматургії. Інші п'єси увійшли до лонг- та шорт-листів драматургічних конкурсів «Тиждень актуальної п'єси. Дріб», «Липневий мед», «Корнійчуковські читання», «Batumi International Festival of Monodrama» [1].

Додаток В

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

1AD-2024/12.01.24

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

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

Автор роботи	Ярослава СВИДЕРСЬКА
Назва роботи	ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ У МОНОДРАМІ «ХРОНІКИ ЗАГУБЛЕНОЇ ДУШІ» А. ГАЛАС
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Спеціалізація	Акторське мистецтво драматичного театру і кіно
Курс, освітній ступень	II курс, магістр
Факультет	Театральний факультет
Кафедра	Майстерності актора та режисури Драматичного театру
Науковий керівник	Доктор філософії Алевтина СТЬОПНА
Дата додачі до бази даних	10.01.2024
Рік написання роботи	2022-2023 рр.
Результати перевірки	
Роботу перевірено в програмі	Unicheck
Показник унікальності тексту	11,9 %

Старший лаборант навчальної
лабораторії історії театру



(підпис)

Гребенюк О.

(власне ім'я, прізвище)