

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

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОЛІ ОНИ В МОНОВИСТАВІ «МАЛЕНЬКА П'ЄСА
ПРО ЗРАДУ ДЛЯ ОДНІЄЇ АКТРИСИ» ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ**

Кваліфікаційна робота на здобуття ОР «Магістр»

За спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:

Здобувачка вищої освіти
За ОПП Акторське мистецтво
драматичного театру і кіно
Єлизавета ДУБРОВСЬКА

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,
професор кафедри театрознавства
Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Рецензент:

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужений працівник культури та мистецтва,
завідувач кафедри сценічного мистецтва та хореографії

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

Надія КУКУРУЗА

Допущено до захисту:

Завідувачка кафедри

доцент, заслужена артистка України

Оксана СТЕЦЕНКО

«10» січня 2024р.

Харків, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	
ДОСЛІДЖЕННЯ.....	6
1.1. Історіографія дослідження.....	6
1.2. Методологія дослідження.....	11
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ І ВАРІАНТИ ЇЇ	
ВТІЛЕННЯ НА ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ.....	15
2.1. «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» О. Ірванця в осмисленні літературознавців.....	15
2.2. Діапазон підходів до ролі Они у виставах українських театрів за «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси» О. Ірванця.....	21
РОЗДІЛ 3. НОВІ МОЖЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ МОНОДРАМИ	
О. ІРВАНЦЯ І ТРАКТУВАННЯ РОЛІ ОНИ У МОНОВИСТАВІ	
«МАЛЕНЬКА П'ЄСА ПРО ЗРАДУ ДЛЯ ОДНІЄЇ	
АКТРИСИ».....	29
3.1. Інтерпретація п'єси Ірванця як антиутопії і вивчення досвіду існування жанру вистави-антиутопії на сценах сучасного українського театру.....	29
3.2. Втілення ролі Они у моновиставі за п'єсою «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси».....	38
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46
ДОДАТКИ.....	54

ВСТУП

Актуальність теми. За більш ніж 30 років незалежної України творчість О. Ірванця, як одного з сучасних українських драматургів, була мало затребувана серед режисерів, хоча, на нашу думку, в його драматургії підіймаються важливі питання людської гідності («Прямий ефір»), полярність в культурному рівні життя суспільства та пріоритетах людей («Брехун з литовської площі»), проблеми екзистенційного характеру. І складність проблематики творів драматурга якраз, на нашу думку, і відвертає від його п'єс, бо філософські питання, які підіймає Ірванець у своїх творах, не лежать на поверхні, до них треба довго докопуватися та додумуватися.

У сучасній театральній практиці України та європейських країн жанр моновистави стає широко популярним. Про це свідчать численні постановки на сценах театрів і театральних фестивалів. «У жанрі моновистави відбуваються процеси, характерні і для сучасного театального мистецтва загалом, а саме трансформації, “стирання меж між різними видами мистецтва”, “переоцінки” всіх складових компонентів драматичного спектаклю» [12, с. 63].

«Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» – монодрама, яка була написана в листопаді 1992 року, і йдеться в ній не про майбутнє, а про сьогодення, про «молоде покоління», яке загрузло в брехні та рівняється тільки на «партійні» ідеали.

На жаль, усі втілення обраної нами п'єси для творчого проєкту доволі натуралістичні, жоден режисер не зміг побачити в тексті проблеми, які є значно складнішими, аніж трагедія зрадженої жінки, які, як ми вважаємо, є провідними у цьому творі, тому нам важливо дослідити і втілити можливості прочитання п'єси в жанрі антиутопії. Але якщо літературознавці вже досить глибоко проаналізували творчість Ірванця, то театрознавці якось обминають у своїх фахових дослідженнях і питання розвитку жанру антиутопії на сцені українських театрів, і аналіз вистав за п'єсами драматурга. Цим і визначається актуальність нашої роботи.

Об'єкт дослідження – вистава за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» в контексті інтерпретації сучасної драматургії в українських театрах.

Предмет дослідження – інтерпретація образу головної героїні у моновиставі за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси».

Мета дослідження – обґрунтування інтерпретації образу Они у моновиставі за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси».

Поставлена мета не може бути досягнена без вирішення таких **завдань**:

- розглянути наукову літературу за темою дослідження;
- проаналізувати особливості драматургії О. Ірванця;
- осмислити три існуючі вистави за «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси» О. Ірванця;
- охарактеризувати особливості жанру антиутопії і специфіку його реалізації на сценах українських театрів;
- проаналізувати роль Они у моновиставі за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси».

Методи дослідження. У роботі використовувались такі методи дослідження, як описовий, спостереження, порівняння, аналізу, синтезу, а також методи реконструкції вистав та узагальнення.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше порушено питання можливостей інтерпретації ролі Они в «Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси» О. Ірванця і її прочитання в контексті жанру антиутопії.

Практичне значення. Матеріали дослідження можна застосовувати під час лекцій, а також в практичній роботі з акторами студентами і магістрантами.

Апробація роботи. Основні положення й результати дослідження були представлені на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20 – 21 травня 2023 року) та на XV Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Modern Movement of Science» (Дніпро, 19 – 20 жовтня 2023 року), а також в одноосібних

тезах «Прочитання ролі Они при підготовці моновистави за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (Додаток 5).

Робота складається зі вступу, трьох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел із 74 найменувань, 5 додатків. **Загальний обсяг** роботи – 53 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія дослідження

Наш творчий проєкт пов'язаний з інтерпретацією ролі Оні в моновиставі за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», тому, перш за все, для кращого розуміння, про що цей твір, нам необхідно спочатку було розглянути особливості творчості відомого українського поета, прозаїка і драматурга. Дослідники вже зазначили, що «з-під пера Олександра Ірванця вийшло багато сатирично-іронічних віршів, скандальних п'єс, есеїв, романів. Автор зауважує, що ніколи не змушує себе до написання, а береться за творчу роботу тільки тоді, коли просто не здатний не писати, тобто письменник відчуває абсолютну необхідність сісти саме зараз і написати саме це. Часто в його творах змальована суспільно-політична ситуація в Україні» [6].

Для дослідників та літературознавців О. Ірванець цікавий в першу чергу як учасник літературного об'єднання «Бу-Ба-Бу», яке було утворено на початку 1980-х років разом з Ю. Андруховичем та В. Небораком. Саме під час діяльності літоб'єднання заклалися характерні риси творчості Ірванця сучасного: бунтарство, боротьба за справедливість та патріотизм. «Прикметною ознакою віршів, які можна залічити до пейзажної, інтимної, громадянської, філософської лірики (поділ досить умовний), є екзистенційність. Змальовані пейзажі, рефлексії інтимних почуттів, побутові картини, що стали поштовхом до написання твору, автор уводить у ширше змістове поле, надаючи їм філософського звучання. Він часто вдається до алюзій, звертається до творчості інших митців – поетів, композиторів, художників» [67, с. 3-4]. Ці риси притаманні більшості віршів автора.

О. Ірванця здебільшого досліджують як лірика та прозаїка; відзначають його гострий стиль написання, іронію та сатиру, яка притаманна його творам. У своїй статті, розбираючи вірш О. Ірванця «Любіть!» («Любіть Оклахому»), К. Дорошенко стверджує, що «О. Ірванець не втрачає можливості поіронізувати,

вдаючись при цьому до кітчевих кліше». На думку дослідниці, вірш сповнений «суцільною іронією, шаржем, гротеском. Варіації тем і парадоксальність їх вирішення, підтексти фраз, простота форми та неоднозначність змісту дають підстави стверджувати, що вірш має чітко визначену мету і виконує певну, вказану автором, роль: викриття надмірного патріотизму через гіпертрофованість образу любові» [25, с. 282-285].

А. Бахтаров називає Ірванця «представником “карнавального” постмодернізму», а також стверджує, що Ірванець «створив першу в сучасній українській прозі антиутопію «Рівне/Ровно (Стіна)» та змодельовав в ній за принципом дихотомії тоталітарну світобудову, яка поділяється на “своїх” та “чужих”... Домінуючими художніми засобами в даному романі постають гротеск, фантасмагорія й “тотальна” іронія» [5, с. 89].

Не менш цікавий О. Ірванець для дослідників і своїм драматургічним доробком. Треба зазначити, що вчені вже звернули особливу увагу на розвиток української драматургії на межі XX – XXI ст. [3], [64]. Тому літературознавці активно почали вивчати п’єси Ірванця під різними кутами зору. Досліджуючи ірванцеву драматургію, О. Бондарева відзначає, що «як дуже чутливий до слова митець, О. Ірванець реагує на ту мовно-суспільну реальність, у якій йому випало жити і творити. Драматургію він розглядає як спосіб довести цю реальність до абсурду, показати її спустошливі наслідки та змусити українців міркувати над тим, якою ця реальність повинна бути в народі, що має власну національну гідність». І далі літературознавця зауважує, що в своїй драматургії О. Ірванець «піддає естетичній деструкції радянські міфи і формулює цілу низку художньо закамуфльованих питань, пов’язаних із цивілізаційним вибором посттоталітарної України та адресованих читачам його творів. Важливими для письменника в його драматургічному доробку стають питання тоталітарного травматичного досвіду українців і його постколоніального пережиття, повернення українців до власної мови й ментальних цінностей» [8, с. 172].

А. Усова, вивчаючи творчість драматурга, зазначає, що «центральною категорією драматургії О. Ірванця 90-х років XX століття є драматичне, в основі

якого лежить дисгармонійне. Допоміжною категорією виступає комічне. Дисгармонійне набуває різновидів потворного та абсурду, а комічне – іронії та цинізму. Актуалізована в п'єсах і категорія сакрального через форму гри. Така естетична парадигма є найбільш наближеною до романтичного зразка з огляду на усунення категорії краси з панівної ролі в художній творчості та широке використання іронії» [66, с. 188].

На думку Д.З. Павлешена, драматургія Ірванця насичена авторськими неологізмами (усі авторські неологізми у творі – оніми), роль яких полягає в тому, що «вони миттєво викликають ряд асоціацій і нагадують існуючі власні назви, наділені авторським конотативним значенням, викликають яскраві образні асоціації. Авторські неологізми становлять невід'ємний компонент структури та вагому частину художнього твору, відіграють важливу роль у створенні художньої цілісності твору, як асоціоніми-орієнтири, для читача. Оніми стають могутнім виразовим чинником і дають достатню інформацію для інтерпретації всього твору, іноді й таку, що іншими способами в творі не виражена, викликають асоціації, пов'язані саме з ознакою кольору, вибудовуються в структуру, де колір стає ознакою певної політичної системи. Одним із об'єктів, зображуваних у п'єсі О. Ірванця за допомогою авторських неологізмів, стає тоталітарне суспільство в його стандартних виявах, актуалізуються реалії минулого, відбувається деконструкція комуністичного метанаративу» [56, с. 34-36].

О.Ю. Ніколаєва стверджує, що «монодрами автора виразно виявляють провідні художні тенденції нового зламу століть: «розрив комунікації», дискурс тілесності, «екзистенційну непевність», властиві постмодерністському світогляду; домінування трагедійного й абсурдистського модусів у контексті занепаду «чистого» жанру трагедії та складної міжжанрової взаємодії» [52, с. 188]. У той же час дослідниця звертає увагу на те, що «драматургія О. Ірванця виявляє досить широкий спектр художніх стратегій моделювання образів персонажів. Авторська концепція драматургічного персонажа об'єднує полярні погляди на людську особистість – визнання цілковитої детермінації людської

поведінки масовою культурою, політичними дискурсами, актуальними ідеологемами сусідує в п'єсах автора із прагненням до творення образу “нового героя”, наділеного свободою вибору, широтою поглядів і відкритістю до діалогу з “іншим” ... Особливу роль у протистоянні персонажів відіграють мовні стратегії, що не тільки відображують індивідуалізацію мовлення дійових осіб як сутнісну характеристику драми, а й корелюють із постмодерністськими тенденціями текстуалізації культури й людської свідомості, надання останній панмовного характеру» [51, с. 154].

Дослідники уважно вивчають і розвиток жанру антиутопії в сучасній українській літературі [33], [44], [69]. Розглядаючи «Маленьку п'єсу про зраду для однієї актриси» О. Ірванця, О. Євченко відзначає, що тенденції, які притаманні українському роману-антиутопії («антиутопія в стилі ретро» та «антиутопія духу») можна помітити і в обраній п'єсі. «Розвінчуючи небезпечні тенденції розвитку суспільства, драматург розробляє сучасну модифікацію драми-антиутопії, в центрі якої внутрішній світ героя, спотворений соціально-політичною реальністю, що дає йому змогу поєднати проблеми соціально-політичні з морально-етичними. Для створення картини небажаного сьогодення (а в драмах-антиутопіях, на відміну від роману-антиутопії, дія часто відбувається не в майбутньому, а в сьогоденні) О. Ірванець активно використовує гротеск, парадокс, що сприяє абсурдизації буття, а також алюзії, які викликають у свідомості реципієнта відповідні асоціації і зумовлюють алегоричну подачу матеріалу. Крім того, драматург використовує можливості музики, що не тільки збагачує художню палітру митця, сприяючи яскравому вираженню його думки, але й активізує розумову діяльність реципієнта» [29, с. 100].

Треба зазначити, що зараз західноєвропейські філософи, культурологи та мистецтвознавці активно підіймають питання, які пов'язані з уточненням визначення «антиутопія».

Так, Г. Клейс у своїй роботі описує три варіанти антиутопізму: перший варіант сприймає «гонитву за світським тисячоліттям» (тобто «світською досконалістю») як «найбільшу трагедію сучасності»; другий варіант дещо

«перекручує» ідею першого, оскільки він має на меті приховано заперечити поспішне ототожнення антиутопізму з тоталітаризмом і, таким чином, «презентувати» його, зберігаючи «певну форму поняття утопії для позитивного сучасного застосування». Третій варіант можна найкраще описати як функцію того, як він представляє «негативне бачення людства загалом світських варіацій Апокаліпсису»: «якщо утопія втілює впорядковану свободу, то антиутопія втілює несвободу» [74, с.3].

Західноєвропейські режисери, обираючи собі матеріал в роботу, стверджують, що набагато легше створювати альтернативну, невідому реальність, яку можна назвати антиутопією. «Антиутопічні світи зображені з метою шокувати людей і уряди, щоб вони переосмислили свої відносини з рештою людського та нелюдського світу, особливо з навколишнім середовищем. Цими темами вони намагаються привернути увагу до розуміння цього світу та збереження його ресурсів» [74, с. 4]. «Також можна сказати, що хоча антиутопія – вигадані світи, вони є незнайомими. Більшість романів-антиутопій є вічними бестселерами та частиною шкільної програми. Багато хто бачить політичні конфлікти як головну причину цього сплеску сценічних адаптацій антиутопічної літератури». «Це не так вже й далеко від політичної ери, в якій ми зараз перебуваємо», – каже Джонно Девіс, який грає Алекса у виставі «Механічний апельсин («Clockwork Orange»)» [71].

Так само, як на сценах українських театрів, в Західній Європі та США особливою популярністю користується роман Дж. Орвела «1984». В своїй рецензії Дж. Мендал розповідає про бродвейське шоу-антиутопію, яке було поставлено за романом Дж. Орвела «1984» і яке є «напруженим та дезорієнтуючим завдяки зображенню порочного та сюрреалістичного тоталітарного суспільства, схожого на фільм жахів». На думку театрознавця, «велика кількість сценічних адаптацій антиутопічних романів є не просто перекладом персонажів і сюжету, а й представленням цілого уявного суспільства з власною сфабрикованою історією та таємничими правилами» [71].

Про вистави за романом Дж. Орвела «1984» на українській сцені писали свої рецензії Ю. Володарський [20], М. Грабовська [23], М. Кабацій [34], [35], Т. Поліщук [59], Фещенко [67] та інші [29], [60], [64].

З'являються і перші спроби оцінити з погляду культуролога потенціал західноєвропейських та американських фільмів-антиутопій, які з'являлися у прокаті протягом XX – початку XXI століть [38].

Активно вивчаючи тенденції розвитку українського театру на межі XX – XXI століть Ю. Бурнашов [12], С. Васильєв [15], Б. Козак [37], Н. Корнієнко [39] науковці в той же час поки обминають питання, які пов'язані з осмисленням інших вистав-антиутопій, що у великій кількості останнім часом з'являються на театральних сценах України.

Поки що оцінку цим постановкам дають театрознавці та журналісти у своїх рецензіях: О. Артеменко [2], Л. Базів [4], С. Винниченко [16], К. Гладка [21], А. Дядюша [25], К. Івашко [30], О. Клим [36], К. Костянтинова [41], М. Ніколаєва [49], О. Паланичка [56], Якімчук [70] та інші [52], [54].

Як бачимо, серйозних праць, в яких би науковці розмірковували на теми вистав-антиутопій, на жаль, поки не має. У той же час ці роботи вже повинні з'являтися, завдяки чому уявлення про розвиток українського театру в останні десятиліття стане більш повним і точним.

1.2. Методологія дослідження

Як зауважують дослідники, завдяки методології «задається спосіб організації наукового пошуку», що «сприяє збереженню смислової єдності, забезпечує об'єктивність наукового пошуку й одночасно суб'єктивно-особистісний характер наукової творчості, багато в чому зумовлюючи результати і необхідний рівень якості наукового дослідження» [53, с. 54].

Разом з тим «методологічні положення і принципи саме в методах одержують своє дієве, інструментальне вираження» [53, с. 102].

Проблематика нашої кваліфікаційної роботи визначила застосування необхідних для дослідження емпіричних та теоретичних методів дослідження.

Спочатку розглянемо, які емпіричні методи ми використовували в своїй роботі.

Перш за все, назвемо метод спостереження. «Спостереження є широко розповсюдженим методом, що може застосовуватися як самостійно, так і як складова частина більш складних методів» [53, с. 122]. Науковці пояснюють, що «метод спостереження – це цілеспрямоване сприйняття якого-небудь ... явища, у процесі якого дослідник одержує конкретний фактичний матеріал. Спостереження ... має привести до осмислення зафіксованих даних і їх наукового пояснення, тобто до встановлення фактів» [53, с. 122].

У підрозділі 2.2. «Діапазон прочитань ролі Они у виставах українських театрів за «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси» О. Ірванця» ми спостерігали за грою трьох акторок (А. Роман, Ю. Остапук і В. Коваль) у трьох виставах, які мали однойменну назву «Зрада». Завдяки цьому методу ми змогли побачити і зафіксувати для себе гру кожної актриси на рівні міміки, мови, рухів, а також пластики.

Зрозуміло, що для того, щоб рухатися у нашому дослідженні далі, нам був потрібен метод порівняння, «за яким відбувається зіставлення досліджуваних предметів та встановлення їх подібності або відмінності» [53, с. 115]. У цьому підрозділі ми порівнювали не тільки прочитання кожною акторкою своєї ролі, але і їхні костюми, інтер'єри вистав, музику та ін.

Важливу роль в нашій роботі займає і метод опису. Цей метод був застосований нами у 1.1. «Історіографія дослідження», 2.1. «"Маленька п'єса про зраду для однієї актриси"» О. Ірванця в осмисленні літературознавців», 3.1. «Інтерпретація п'єси Ірванця як антиутопії і вивчення досвіду існування жанру вистави-антиутопії на сценах сучасного українського театру» і 3.2. «Втілення ролі Они у моновиставі за п'єсою "Маленька п'єса про зраду для однієї актриси"».

У 2.1. ми описували різні підходи літературознавців до визначення особливостей п'єси О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», а у 3.1. описовий метод ми застосували, щоб розкрити нові прочитання

режисерами класичних («1984», «451 градус за Фаренгейтом») та некласичних («Сканінг», «Собачий вальс», «Навернений грішник» та ін.) антиутопій у своїх виставах.

Активно нами під час роботи використовувалися теоретичні методи дослідження.

У всіх підрозділах свого дослідження ми спиралися на метод аналізу, своєрідність якого «полягає в його універсальних можливостях розглядати явища і ... процеси дійсності в їх взаємозв'язку, взаємодії, виділяти найбільш сутнісні ознаки і властивості, зв'язки й відношення, установлювати закономірності їх розвитку» [53, с. 107].

Завдяки цьому методу у 1.1. ми проаналізували ступінь вивченості теми та ті питання, які у зв'язку з цим найбільш усього привертали увагу літературознавців та мистецтвознавців.

У 2.1. були проаналізовані роботи літературознавців, в яких згадувалася «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» О. Ірванця під різними кутами дослідження, що дозволило нам більш глибоко зануритися в проблематику цього твору та по-новому побачити його можливості під час втілення п'єси у виставу. У 2.2. ми зупинилися на виявленні складності моновистави як жанру сучасного театру, крім того, в 2.2. й 3.1. була проаналізована велика кількість вистав, завдяки чому в нас з'явилося чітке уявлення, що ми не будемо використовувати у своєму творчому проєкті, а що допоможе нам зробити його більш привабливим та оригінальним.

Всім добре відомо, що «синтез пов'язаний з аналізом. Це – метод вивчення об'єкта у його цілісності, взаємопов'язаності частин. Він дає можливість поєднати частини предмета, що був розчленований у процесі аналізу, встановити зв'язок між ними та пізнати предмет як єдине ціле. Самодостатній аналіз (заради аналізу) втрачає сенс, бо він є лише першим елементом процесу пізнання, допоміжним інструментом. На основі синтезу предмет відтворюється як субординована система зв'язків і взаємодій з виділенням найбільш суттєвих з них» [53, с. 109].

Метод синтезу ми теж використовували у всіх підрозділах роботи.

До методу реконструкції вистав ми звернулися у 2.2. та 3.1., завдяки чому став зрозумілим художній зміст та структура постановок як за п'єсою Ірванця, так і за творами-антиутопіями.

Метод узагальнення був важливим для нас при написання висновків наприкінці нашого дослідження.

Таким чином, використання у нашій роботі широкого кола емпіричних та теоретичних методів (описовий, спостереження, порівняння, аналізу, синтезу та ін.) дозволило нам не тільки виявити ідейно-художні особливості п'єси Ірванця та проаналізувати її втілення на сценах державних та аматорських українських театрів, але і зрозуміти, яке нове прочитання «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» можна запропонувати глядачеві та які засоби виразності можна використати під час своєї вистави.

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ДРАМАТУРГІЇ О. ІРВАНЦЯ І ВАРІАНТИ ЇЇ ВТІЛЕННЯ НА ТЕАТРАЛЬНІЙ СЦЕНІ

2.1. «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» О. Ірванця в осмисленні літературознавців

О. Ірванець – видатний український поет, драматург та прозаїк, чия творчість відзначається глибокою інтелектуальністю, сміливим експериментом у жанрах, та великим внеском у розвиток української літератури.

Розглядаючи драматургію Ірванця, науковці звертають увагу на її жанрову приналежність. Так, О.Ю. Ніколаєва зазначає, що серед п'єс драматурга репрезентативним є жанр монодрами. Дослідниця пояснює, чому Ірванець звертається саме до цього жанру: «Жанр монодрами утверджується як своєрідна реакція на дедалі більше зростання цінності людської індивідуальності, уваги до внутрішнього світу рефлектуючого суб'єкта. На зламі ХХ – ХХІ ст. розвиток монодрами позначений особливою активністю. Цей жанр здобуває у сучасній драматургії панівні позиції з огляду на великі можливості психологізації, відтворення роздвоєної свідомості, складну взаємодію ліричного й епічного модусів. О. Ірванець, як і інші драматурги межі ХХ – ХХІ ст., долучається до створення монодрам» [52, с. 184].

Класифікуючи тематичний склад жанру, до якого звертається Ірванець, Ж.І. Бортнік називає такі теми монодрам автора, як фантастичну («Recording») і суспільно-політичну («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси») [10, с. 60-61]. А О.Ю. Ніколаєва звертає увагу на те, що для обох цих «творів характерний потужний елемент фантастики, представленої у постапокаліптичному й антиутопічному ключі» [52, с. 184].

Далі дослідниця зауважує, що у цих п'єсах драматург вдається до «модельовання складної й добре структурованої картини світу... Водночас ця художня картина світу ... покликана представити не стільки ідею ... деградації / еволюції соціуму, скільки внутрішній світ людини, змушеної до важкого

протистояння або болісного переродження перед обличчям жорстоких обставин» [52, с. 184].

З погляду літературознавиці, важливою ознакою монодрами є і «тотальність свідомості героя у художньому світі монодрами», що «зумовлює не тільки особливий модус сповідальності як характерну ознаку жанру, а і специфіку самої концепції персонажа» [52, с. 184]. Причому «адресат монологічного висловлювання персонажа може бути реальним, уявним, потенційним; сповідь наратора може безпосередньо адресуватися глядачеві, однак у кожній із цих ситуацій конфлікт, так чи інакше, зосереджено в душі героя» [52, с. 185].

Дійсно, героїня «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» Она «розкриває свою життєву історію й низку складних конфліктів, що маркують її існування, у діалогах із невидимими для глядача співрозмовниками. Сповідь-розповідь і емоційні репліки, звернені до знайомої, колишньої подруги та зрадливого коханого, виявляють різні іпостасі героїні й різні аспекти її життя. Героїня постає перед глядачем жертвою нещасливого кохання та політичного фанатизму, скривдженою жінкою, щастя якої вкрала зрадлива подруга, і зрештою – підступною прислужницею страхітливого державного апарату» [52, с. 185].

Інші літературознавці вважають, що художні реалії в «Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси» сповнені відвертої гри [62, с. 82]. Тобто протягом усього сюжету п'єси / вистави героїня грається у ті чи інші почуття, таким чином обдурюючи читача / глядача, що і з'ясовується тільки у фіналі твору.

Розглядаючи «Маленьку п'єсу про зраду для однієї актриси» як постмодерністську п'єсу, О. Бондарева звертає увагу на те, що головна героїня цього твору – «неповноцінний суб'єкт, ... позбавлений власної волі, який не виявляє індивідуально-психологічних рис, а емоції – єдине, що доводить його людськість, – у фіналі п'єси виявляються фальшивими, несправжніми, награними», можливі співрозмовники героїні – «потенційно присутні, але експліцитно відсутні, наче уявні, віртуальні співрозмовники, які є

представниками фізично розпорошеної, але електронно пов'язаної спільноти», хронотоп є «замкненим простором», а читача/глядача наприкінці п'єси «чекає ошукання та містифікація» [7, с. 324-328].

Ю.В. Скибицька, уточнюючи спостереження попередніх дослідників, в своїй дисертації «Трансформація постмодерної поетики української драми межі XX – XXI століть» відзначає те, що «ремарки у п'єсі – дуже розлогі, містять зайву для режисера інформацію», а «використання мультимедійного обладнання» – радіо, телебачення, диктофону, відеокамери – «не зайвий раз підкреслює несправжність, штучність того, що відбувається у творі» [62, с. 84-85].

Для глибокого розуміння сенсу змісту, який вклав у свою п'єсу Ірванець, зупинимося на спостереженнях О.В. Євченка над текстом цього твору.

З одного боку, науковець звертає увагу на те, що «у п'єсі змальовано лицемірний світ, у якому впізнаються реалії пострадянської історії. О. Ірванець досліджує, як подвійна мораль, притаманна тоталітарному суспільству, знаходить за нових соціально-політичних обставин поживний ґрунт, наслідком чого є духовна нищість, відсутність уявлень про совість, обов'язок і честь. Драматург констатує можливість переродження найдемократичніших ідеалів в умовах псевдodemократії, коли влада стає самоціллю. Універсалізм, притаманний літературі антиутопії, створюється драматургом за допомогою умовно-експериментального хронотопу: дія розгортається в умовному «сьогодні», у невизначеній країні, неназваному місті. Автор гротескно загострює негативні риси реальності, коли зображує бурхливе політичне протистояння на тлі інфляції та злиднів переважної більшості населення» [28, с. 100].

З іншого боку, науковець зауважує, що «конфлікт «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» виявляється на двох рівнях: зовнішньому і внутрішньому. Зовнішній конфлікт – зрада коханого Они, бо розчарування героїні в русі спілки молоді пов'язане з розчаруванням у коханні. Коханий зраджує Ону двічі: вперше, коли запропонував їй прикути себе наручниками до брами, а сам викликав поліцію, щоб зіткнення з «чорними» набуло розголосу в країні. Він робить політичну кар'єру на акціях протесту, йому байдуже, що буде

з дівчиною. Вдруге він зраджує Ону з її подругою – Моною, батько якої обіймає високу посаду. Конфлікт між Оною і коханим підсилюється конфліктом подруг, красунь і відмінниць. Она в своєму житті всього досягала сама, а Моні, завдяки батьківським зв'язкам, все давалося легко. Крім того, щоб досягти успіху, Мона в усьому копіювала Ону». А внутрішній конфлікт драми О.В. Євченко бачить у «протистоянні політичних сил, які використовують незадоволення народу життям і не роблять жодної спроби досягти згоди заради загальнодержавних інтересів. Глибинний сенс внутрішнього конфлікту криється у назві твору. В «Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси» йдеться про тотальну зраду – не лише кохання і дружби, але й ідеалів, і власного народу, який стає розмінною монетою у запеклій політичній боротьбі за владу. Героїня лише грає роль скаліченої – заради досягнення мети політики не гребують жодними засобами. Душі молодих героїв п'єси – коханого, Они й Мони остаточно розбещені цією безсоромною, цинічною боротьбою всіх проти всіх» [28, с. 101].

Ж.І. Бортнік пропонує інше прочитання цієї п'єси. Дослідниця, аналізуючи типи конфліктів, які використовують сучасні західноєвропейські та українські драматурги в своїх монодрамах, виокремлює і такий: «зіткнення із самим собою – соціальним Іншим». «Створення образу кризи самоідентифікації», як вважає Ж.І. Бортнік, «реалізується як боротьба Я з самістю, нормативний образ якої перебуває під тиском соціального Іншого». І далі літературознавця пояснює свою точку зору: «Автори моделюють Соціального Іншого нагромадженням соціальних штампів, стандартів, заборон, які, за сюжетом, загрожують героєві. Втручання Іншого в життя персонажа увиразнюється в його висловлюванні, стає зав'язкою зовнішнього конфлікту й актуалізує внутрішні протиріччя. Розвиток внутрішнього конфлікту відбувається через повороти в оповіді персонажа, зумовлені поступовим і наполегливим бажанням протягом словесної дії узгодити нормативний і описовий образи Я, подолати внутрішню дисгармонію» [10, с. 105].

На думку Ж.І. Бортнік, «образи Я в монодрамах з цим типом конфлікту коливаються в межах жертва-кат, «благополучний»-жертва, «благополучний»-

жертва-кат, де «благополуччя» персонажа є ілюзією, грою, самообманом. Відтак ідентифікація Я і самості неможлива, допоки суб'єкт дії намагається зберегти індивідуальне і водночас орієнтуватися на соціальних Інших. Коли нормативний образ доконечно сформувався Соціумом і навчився вичавлювати із себе індивідуальне, Я ідентифікується із самістю – зовнішній конфлікт тимчасово придушений. При цьому прагнення зберегти Я часто завершується насиллям – над собою або над іншими – як єдиний засіб протистояння Світові. Втім, неможливість вирішення конфлікту автори увиразнюють як нерозуміння персонажем необхідності розібратися в собі та підміну внутрішнього зіткнення конфліктом із соціальним Іншим» [10, с. 105].

Далі дослідниця, проаналізувавши «цілу низку монодрам із названим типом конфлікту», приходить до висновку, що всі вони «репрезентують статичний, на перший погляд, образ, «унормований» соціумом. Відсутність внутрішнього конфлікту на рівні персонажа переносить його на рівень «текст-читач» через варіативність інтерпретацій та створення рецептивнопровокативних образів, що реалізуються, зокрема, через асоціативний фон, підтекст та інтертекст; через коливання образу персонажа від жертви до ката й навпаки, конфронтацію смислів, нагромадження соціальних штампів і нашарування стереотипів тощо» [10, с. 106].

Для підтвердження своєї концепції, літературознавця переходить до виявлення того, як «тип конфлікту «зіткнення із самим собою – соціальним Іншим» втілюється в монодрамі О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси». Так, Ж.І. Бортнік пише: «На початку монодрами автор представляє персонажа п'єси, Ону, як людину, що змирилася із системою, відтак героїня поступово перетворюється на жертву цієї системи, скалічену та зраджену найближчими людьми, і, нарешті, в ката. Знаки системи – «Чорна площа», «есесем», «вибух Південної мольви» тощо – створюють тло, на якому розвивається внутрішня драма героїні. Спокійна інтонація героїні під час розмови з дорадником, зазначена в кінцевій ремарці цієї монодрами, вказувала б на відсутність внутрішньої боротьби персонажа, якби не певні засоби, які

використав автор, щоб унаочнити «невисловлене». Насамперед це вибір жанру монодрами, що передбачає домінування композиційно-мовленнєвої форми – монологу. Автор обрав різні види монологів (прихованих діалогів): звернення до мовчазного персонажа, розмова телефоном із різними персонажами. Розлогі висловлювання героїні, зумовлені бажанням виговоритися, неможливістю мовчати, й авторські ремарки унаявнюють внутрішню напругу. Приміром, у розмові з сусідкою Она грає роль людини, постраждалої через свою політичну боротьбу, але упокореної; втім, згадка про дорадників завершується зверненням до сусідки із проханням купити пляшку горілки. Емоційні проговорювання під час розмови з колишньою подругою і коханим не тільки ілюструють біль від зради, але й передають прагнення вкотре для себе озвучити винних у своєму нинішньому положенні зрадники. Виокремлення персонажем з навколишньої дійсності такої системи знаків і символів, що віддзеркалюють тільки негативний бік світу, також відображають це прагнення. Зрада (помста, насилля) для персонажа – теж своєрідний шлях (самообман, ілюзія) для збереження власної самості, а згадування провини Інших переконує Я в «обраності» й особливості зради. Хронотоп монодрами О. Ірванця ілюструє екзистенційну домінанту п'єси: самотня людина в кімнаті і Світ за вікном (із сусідкою, звуками вулиці, гучномовців, мітингів). Зовнішня перешкода (неможливість вийти за межі кімнати через каліцтво) є обманом – це самостійний вибір персонажа, тому самотність внутрішньо зумовлена. Таким чином, внутрішній конфлікт персонажа завершується не висновком «усі зрадники, а я як усі», а формуванням образу-самообману: «всі зрадники, але я не як усі» [10, с. 106-107].

Таким чином, як бачимо, літературознавці, уважно придивляючись до багатьох монодрам Ірванця, активно вивчають саме «Маленьку п'єсу про зраду для однієї актриси», пропонуючи різні варіанти її трактування, бо цей твір підіймає важливі для сучасності питання.

2.2. Діапазон підходів до ролі Они у виставах українських театрів за «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси» О. Ірванця

Мистецтвознавці вже зазначили, що «починаючи з кінця 80-х років ХХ століття, в Україні виокремлюється і активно розвивається така форма театрального мистецтва як моновистава, яка обумовила розвиток жанру монодрами, жанру із єдиним суб'єктом дії, що дало поштовх розвиткові камерних театрів, котрі допомагають акторові проявляти і увиразнювати свою індивідуальність шляхом глибинного відчуття Слова» [48, с. 69].

Разом з тим дослідники констатують: «Моновистави є в репертуарі більшості провідних майстрів драматичної сцени. Щойно актор чи актриса входять в етап творчої зрілості, неминуче виникає бажання створити моновиставу, бо моновистава – це найвищий рівень акторської майстерності. Як правило, до цієї форми звертаються актори, які тяжіють до глибоко психологічного театру, які здатні душевним камертоном обирати сповідальну ноту і довіряють їй творення світу. У цю сповідальну подорож беруть із собою лише одного побратима – своє «я», усвідомлюючи, що ризикують зійти на одноманітність, бути нудними або повчальними. Актори, які відчувають у собі силу і впевненість бути цікавими, тривожними, а часом по-шекспірівськи монументальними або ж іронічними і навіть смішними» [48, с. 69].

Розмірковуючи над привабливістю моновистави для акторів, Л. Недін зауважує, що «у моновиставі актор сам на сам із публікою. У цьому монодіалозі він безмежно зрозумілий, бо відвертий, чесний, висловлює те найглибше, що може розіграватись у душі людини. У своє творіння вкладає все, що у нього є ідеального і трагічного, чесного та іронічного. Ось чому моновистави здебільшого глибоко драматичні й дуже рідко мають розважальний, комедійний характер» [48, с. 69].

Науковці аналізують не тільки типологію моновистав, але й проблеми, які постають перед актором при їх підготовці: «Здавна існує багато типів моновистави – від невеликих пантомімних або вербальних сцен до великих, досить серйозних за змістом та розгорнутих у часі постановок, а головною особливістю, що відрізняє від інших театральних форм, є наявність одного виконавця на сцені, внаслідок чого стає неможливим використовувати

зіставлення всіх видів шарів. Водночас виконавець стикається з низкою проблем, серед яких – необхідність зосередити увагу публіки на собі, на тих діях, які він виконує, перебуваючи на сцені або майданчику. У ХХ і на початку ХХІ століття моновистава стає засобом вираження провідних представників театрального мистецтва; іноді режисери адаптують для моновистав твори класичної драматургії» [40, с. 172].

Причому, на думку фахівців, один актор під час моновистави може «виконувати одну роль або роль кількох персонажів, змінюючи маски, і демонструвати конфлікт різноманітних світоглядів» [40, с. 172].

Мистецтвознавці звертають прискіпливу увагу і до складності акторської гри у цьому випадку: «Актор моновистави наділений свободою, оскільки його репліки не залежні від реплік інших акторів, які можуть коригувати темпові, агогічні, рубатні особливості мови та / або гри. Він не залежить і від сценічної поведінки інших виконавців, а, відповідно, самостійний у власній імпровізації, що відрізняє кожен виконавський акт. Саме тому моновистава сприяє повнішому вираженню акторської майстерності, і не кожен актор наважується взятися до сценічної реалізації подібної театральної форми» [40, с. 172].

Дослідники уточнюють, що «оскільки видимі акти сценічної поведінки постають у моновиставі в складному співвідношенні ролей автора й персонажа, міра мистецтва актора, перевтілення в образ значно збільшується – включаються пластика, психофізичний стан актора, цілеспрямовані вольові дії, освоєння актором різних форм сценічного простору» [40, с. 173].

А ось думка актора, Є. Ніщука, стосовно специфіки акторської гри в моновиставі: «Часто театральна ідея існує заради ідеї, коли актор не надто потрібний, оскільки вистава будується на декораціях чи спецефектах. Але жодна картинка не замінить акторської душі, форма не повинна переважати над змістом. На мою думку, моновистава – це найскладніший жанр театрального мистецтва. Ти не маєш часу розслабитися, кожную секунду мусиш тримати лінію вистави» [22].

Зазначимо, що в репертуарі майже кожного українського театру можна побачити моновиставу. Режисери здебільшого обирають зарубіжну драматургію або твори сучасних українських драматургів, а до п'єс О. Ірванця майже не звертаються. Хоч вистави за драматургією О. Ірванця можна побачити на українських сценах, але, на жаль, немає рецензій на ці спектаклі, тож свій аналіз ми будували на основі вистав, які змогли неодноразово подивитися. Так, на сьогоднішній день можна проаналізувати усього три вистави, які були поставлені за «Маленькою п'єсою про зраду для однієї актриси» драматурга.

Спочатку розглянемо моноспектакль «Зрада» (2021) студії «Простір» при Великоолександрівському будинку культури (режисер А. Богун) [48]. Моновистава доволі класична, з простим інтер'єром: невелика, майже пуста, шафа і тумбочка, що вкрита білою скатертиною, на якій стоїть старий телефон, знаходяться в центрі сцени, що дозволяє Оні вільно пересуватися на інвалідному візку по сцені, а також з мінімальним реквізитом – спеціально зробленим кошиком на довгій мотузці (Додаток 1).

Відкриває виставу сумна пісня з депресивними інтонаціями, під яку з'являється героїня (акторка А. Роман). Актриса, що грає роль Оні, робить коло в кріслі під сумну музику, з сумним психологічним жестом (починає страждати з першої появи на сцені) і у глядача одразу будується в голові логічний ланцюжок подій – фінал буде трагічним. Після завершення пісні награні страждання змінюється доволі побутовою розмовою Оні з тіткою Хоною (через вікно, як і пропонував автор), і ліричний настрій змінюється на скарги дівчини-інваліда. Героїня вбрана в доволі великий за розміром халат, ноги її вкутані пледом і все це робить її грузною і трохи занедбаною. За її таким зовнішнім виглядом губиться образ молодой та зневіченої дівчини, якій хочеться співчувати, в цих шарах махрової тканини вона більше схожа на жінку похилого віку або настовбурченого горобця. Героїня постійно розповідає про світло сірі і темно сірі партії, мольву, а сама вдягнена в яскраво-помаранчевий халат з ринку, завдяки цьому втрачається сенс ідеї, яку О. Ірванець закладав в текст своєї драми.

Монолог героїні дуже важко сприймати, бо голосово акторка працює не зовсім правильно: швидка вимова перетворюється на скоромовку, доводиться напружувати слух, щоб зрозуміти думку, а дзвінкий голос відлунюється в залі і створює гул. Постійно хочеться попросити її говорити чіткіше і повільніше.

Також нервової атмосфери на сцені додають дрібні рухи руками, які постійно робить героїня. Після того, як тьотя Хона передає через вікно Оні алкоголь, вона п'є декілька чарок під акомпанемент все тієї ж сумної пісні, робить нервові розкати в кріслі з одного кінця сцени в інший, а потім дістає білий вельон і, тримаючи його в руках, починає вголос кричати. Можливо, це символізує розуміння дівчини, що всі сподівання про щасливе сімейне життя втрачені. У той же час цей немотивований крик визиває подив, і з цього моменту глядач починає бачити на сцені не скалічену дівчину, а нервову алкоголичку, і тому йому більше не хочеться ані співчувати їй, ані підтримувати. Тим паче, що всі подальші розмови, завдяки стаціонарному телефону, з подругою та колишнім коханим теж проходять на підвищених тонах і з претензією. Всі її емоції виглядають п'яною бриднею, вигадкою, яку вона придумує тут і зараз. Напевно, головна проблема полягає у відсутності пауз в монологі і оцінок почутого, бо актриса, що грає роль Оні, абсолютно не слухає співрозмовника по той бік слухавки, вона просто каже завчений текст.

Ми не встигаємо зреагувати на умовні діалоги Оні, а вона вже знімає халат, і під ним ми бачимо міліцейську форму 1990-х років, після цього героїня встає з візка і дістає пістолет. В фіналі лунає постріл.

Не зрозумілим для глядача залишаються такі питання: чому саме Она у формі, чого вона встала (цей момент зовсім не акцентовано режисером), чому лунає постріл. Проте загальний таймінг вистави – 27 хвилин (проти 45 в двох інших). І тут виходить, що за швидкістю було втрачено всі сенси, які драматург вкладав в п'єсу. Актриса просто прискоромовила текст, постраждала, а у фіналі встала і пішла зі сцени. Після перегляду цієї моновистави залишається більше питань, ніж відповідей, і, нажаль, в цьому випадку це не добрий знак.

З перших хвилин моновистави «Зрада» (2022) у виконанні акторки Народного художнього колективу «Український драматичний театр “Ми”» Ю. Остапюк (режисер В. Собецький) [45] глядач налаштовується на позитивне сприймання того, що відбувається на сцені, завдяки мелодії української народної весільної пісні «Горіла сосна» (яку пропонує використовувати драматург).

Початок вистави занурює глядача в звичний побут героїні: вона перераховує гроші, перевіряючи, чи вистачить їй, щоб купити їжу, їде до вікна, крізь яке веде всі розмови з тіткою Хоною. Акторка, що грає роль Оні, і візуально, і голосово «легша»: в неї немає зайвих шарів одягу, під якими вона щось приховує, її героїня візуально вразлива і тендітна (Додаток 1).

Розмову Она веде спокійно, не поспішаючи, з паузами та логікою думки. В неї з самого початку немає ніяких претензій ані до життя, ані до співрозмовниці, як це могли побачити глядачі у попередній моновиставі, яку ми аналізували вище, бо там героїня було агресивно налаштована до всіх, хто її оточував. Она Ю. Остапюк підкупає своєю простотою, ніби їй вже звично і комфортно у обставинах, в які вона потрапила. Але вже за декілька хвилин паузи стають надмірними і не вистачає динаміки в темпоритмі вистави.

Якщо героїня обмежена в пересуваннях візком, то хоча б вона повинна дію розвивати голосово, треба вміти тримати увагу глядача, що і є основною складністю монологів та моновистави. А акторка, на жаль, не може втримувати паузи, щоб персонаж лишався цікавим для глядача, тому і виникає відчуття зтягнутості і бездієвості.

Інтер'єр у моновиставі теж доволі аскетичний: вікно, крізь яке Она спілкується з тіткою Хоною, круглий стіл, що вкритий скатертиною, на якому стоїть теж старий телефон. Немає яскравих кольорових акцентів, які б забирали всю увагу на себе. Коли Хона «йде» від вікна, героїня втрачає позитивні ноти в голосі, ми можемо з її інтонацій зрозуміти, що їй вже обридли і мітинги, і влада. Вона відверто насміхається над ними. А про свої травми навпаки каже дуже легко та з посмішкою, ніби воно вже відболіло в неї.

Її рухи повільні, розважливі, немає зайвої метушні як у попередній моновиставі.

Сцена танцю героїні зроблена дуже чуттєво: Она спочатку з відразою п'є алкоголь, але відчувається, що не пити вона не може, такий в неї стан душі. Потім дівчина достає білий вельон і в ньому починає танцювати. Танцює на візку героїня дійсно «страшно гарно», як і рекомендував в ремарках драматург.

Під час розмови з подругою Моною її настрій різко змінюється з зворушливого на нахабний. Глядач розуміє, що героїня довго готувала цю промову, виношувала її, можливо навіть репетирувала. В її голосі є чітка претензія та звинувачення до колись ліпшої подруги. До колишнього коханого Она ставиться спокійно у діалозі з ним, навіть якщо б не було зрозуміло з тексту, що це колись коханий нею чоловік, з інтонацій її монологу здається, що вона розмовляє з другом або колегою. Жодних ліричних почуттів в її голосі ми не чуємо. Тільки в фіналі розмови, коли Она починає казати про втрачену дитину, стає зрозумілим, що вона кохала його. Можливо, хотілось би трохи більшої емоційності почути в її голосі в цей момент.

Ще, як нам здається, у акторки, що грає роль Они, не вистачає повної зміни в голосі при розмові зі старшим дорадником: немає явного переходу від ліричного образу до чіткого та розважливого агента.

Фінал моновистави доволі символічний, бо супроводжується музикою з другої сюїти балету «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва, яка має назву «Монтеккі й Капулетті». Тут вже режисер чітко побудував сцену перевдягання, цілковитої зміни образу інваліда на красиву панянку, якій взагалі то й не потрібен інвалідний візок. І те, з якою посмішкою героїня зустрічає свого «гостя» – в цей момент нам точно стає зрозуміло, що її поведінка повинна була лишень прикрити обман.

Завершимо аналіз моновистав за п'єсою Ірванця зверненням до спектаклю, що також має назву «Зрада» (2019), але він був поставлений не в аматорському театрі, а в Херсонському обласному академічному музично-драматичному театрі ім. М. Куліша (режисер С. Павлюк) [18].

Дія моновистави розпочинається доволі сучасною мелодією гурту Юркеш «Менуети». Це рингтон мобільного телефону. Тобто режисер відмовляється від запропонованого О. Ірванцем діалогу з торгівкою тіткою Хоною через вікно і робить всі розмови через смартфон. Сценографічне рішення створює атмосферу затишної обжитої квартири: скатертина на столі, фіранки, квіти в вазі, шахи, в які героїня грає сама з собою, книги в шафі, картини на стінах. Також затишку додає звук чайнику, що гріється, але через його шум погано чути акторку. Зовсім немає атмосфери, яку, на нашу думку, вкладав в текст автор: показати тоталітарне суспільство, державу, в якій всі стежать одне за одним. На фоні цього затишку слова про «чорненят» проходять повз уваги глядача (Додаток 1).

Она (акторка В. Коваль) вбрана у в'язаний кардиган, її ноги вкриті картатим пледом. Рухи В. Коваль виважені, спокійні, вона відчувається доволі вільно і розкуто на сцені, але їй точно забракло гучності і дикції. В якісь моменти доводиться прислуховуватись, щоб зрозуміти сказане. Багато слів акторка «прокидує», в її монологі мало пауз та акцентів, часто слова перетворюються на скоромовку.

Героїня користується сучасними гривнями, щоб розплатитись за їжу, в її гаманці можна помітити кредитні картки. Ще один малопомітний жест, який вказує на сучасну епоху: героїня оброблює руки антисептичним спреєм, перш ніж починає їсти.

Її розмова з тіткою Хоною проходить доволі позитивно: героїня постійно посміхається, жартує і перша зміна її настрою трапляється лише тоді, коли вона починає розповідати про причину своєї травми, про події, які до цього призвели.

Розмову з подругою Она проводить жорстко і різко. Відірвані слова, груба інтонація, яка переходить на крик. Напевно, таку бурхливу реакцію у неї викликали три чарки алкоголю, тим паче, наприкінці героїня вирішує випити ще декілька. Потім відбувається телефонна розмова з колишнім коханим, під час якої героїня провокує його своїми словами, своєю реакцією. Взагалі, вся вистава побудована на «жіночій» трагедії. Тут вже немає місця ані політичним чварам,

ані вибуху на Південній мольві, про які згадував автор в тексті п'єси. Режисером їх було скорочено, а виставу транспоновано в кінець 2010-х років.

Виходить, що в цій моновиставі ми бачимо трагедію дівчини-інваліда, яку зрадив коханий з найкращою подругою та яка втратила свою дитину. Вочевидь режисер змінив оригінальний задум драматурга, в якому головна проблема полягає саме в боротьбі двох партій за владу, а також підіймається питання ціни, яку люди готові сплатити у цій боротьбі.

Режисером було перероблено оригінальний текст п'єси і головна подія тепер полягає в тому, що колишній коханий та подруга Они організували вибух на «дванадцятому секторі», і головна героїня здає їх пану старшому дораднику.

Аналіз трьох моновистав показав, що діапазон інтерпретацій ролі Они доволі обмежений і коливається від трагедії покинутої жінки до різних спроб героїні помститися своєму коханому, який вже давно зрадив її. Але, на нашу думку, є і інші прочитання цієї ролі, про що ми і будемо говорити у підрозділі 3.1.

РОЗДІЛ 3. НОВІ МОЖЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ МОНОДРАМИ О. ІРВАНЦЯ І ТРАКТУВАННЯ РОЛІ ОНИ У МОНОВИСТАВІ «МАЛЕНЬКА П'ЕСА ПРО ЗРАДУ ДЛЯ ОДНІЄЇ АКТРИСИ»

3.1. Інтерпретація п'єси Ірванця як антиутопії і вивчення досвіду існування жанру вистави-антиутопії на сценах сучасного українського театру

Аналіз вистав за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» у 2.2. показав, що основними відмінностями в розглянутих постановках є лише особливості акторської гри актрис, які виконували роль Они, тобто режисерські рішення майже однакові: всі вистави є натуралістичними, з доволі базовою сценографією та костюмами і відрізняються при цьому лише рівнем акторської майстерності та підготовки. Режисери йдуть за текстом автора, але при цьому гублять ключові, на нашу думку, моменти.

В нашій постановці нам хочеться запропонувати глядачу істотно інше прочитання тексту Ірванця. Особливо треба звернути увагу на закладені автором у текст п'єси проблеми, які пропустили або поряд з якими пройшли чи на які навмисно не звернули уваги режисери проаналізованих вистав.

Безумовно, це риси антиутопії та постмодерну. Ми вважаємо, що наше прочитання, в якому основною лінією буде не проблема розбитого серця, а зрада людської природи та совісті задля досягнення власних цілей та кар'єрних звершень, допоможе відкрити нові грані, які заклав О. Ірванець у текст «Маленької п'єси про зраду...», тому що, як ми писали раніше, цей твір вчені відносять до жанру антиутопії.

До речі, О.В. Євченко вважає, що «драма-антиутопія – одна з художніх реалій ХХ століття, є складовою частиною літератури антиутопії і розвивається паралельно з романом-антиутопією» [28, с. 190]. І далі дослідник зазначає, що «драма-антиутопія є драматургічним різновидом літератури антиутопії, вона синтезувала в собі риси роману-антиутопії (соціологізм, універсалізм, негативну соціальну побудову з проекцією в майбутнє або реалізацією її у сьогоденні,

дидактизм, пафос застереження) і виробила умовно-експериментальний хронотоп, коли експериментальний простір насичений не побутовим або біографічним, а історичним часом. Такий хронотоп зумовив схематизацію сюжету і образів» [28, с. 191].

Зазначимо, що на сценах українських театрів з'являється все більше вистав у жанрі антиутопій. Серед них треба назвати виставу-антиутопію «Собачий вальс» (2020) за п'єсою Ю. Васюка у Театрі на Михайлівській (режисер В. Кіно) [17], виставу-антиутопію «Навернений грішник» (2021) за мотивами «Бориславських оповідань» І. Франка у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка (режисер Н. Панів) [37] та інші. І це не випадково, бо деякі театральні критики вважають, що режисери передчувають зміну суспільної атмосфери у світі і на більш тонких рівнях відчують, що зараз буде більш актуальним для глядача.

Розглянемо найбільш важливі для розуміння можливостей втілення нашого творчого проєкту сучасні вистави-антиутопії на українській сцені.

Найвідоміша книга «1984» Дж. Орвелла сьогодні все частіше стає прикладом страхітливих аналогій, які медіа проводять, розповідаючи про вектор розвитку тих чи інших сучасних держав.

У 2016 році за оригінальним романом Орвелла колективом Київського Театру-студії Splash (режисерка В. Білозоренко, хореограф К. Лук'яненко) була створена «пластична драма» «1984». В. Білозоренко в інтерв'ю К. Костянтиновій розповіла, що «тема, думка, сім ідей Орвелла – це те, що відбувається з людиною сьогодні, вчора і завжди. Вирішивши ставити цей матеріал, я відразу сказала акторам, що вистава не повинна бути про конкретну країну, вона має бути про людей, тобто про нас, про тих, хто стає сторінками історії» [42].

Також режисерка зазначила, що «хотіла поставити той матеріал, який може бути ментально співзвучним будь-якому глядачу, і саме роман Орвелла є вічною «калькою», яка повторюється кожне десятиліття» [61].

Вистава «1984» цілком побудована на пластиці акторів і в ній немає слів, що дозволяє їй бути зрозумілою для всіх без перекладу на іншу мову. Автори

вистави занурюють глядачів у середину суворої системи: механічні синхронні рухи акторів, що одягнені в однаковий одяг нагадують конвеєр і єдине, чим виділяється тут головний герой, це його внутрішній світ, який актор передає за допомогою міміки та психологічного жесту.

Актори працюють з дерев'яними рамками: найбільша зображує «Великого брата», трохи менші – наближених до нього людей, а малі – це загальна маса, сірість та однаковість, якій не можна ані думати, ані обирати – тільки виконувати накази. Сірій масі не можна виходити за ці рамки. Але головний герой не може жити та духовно зростати в своїй рамці, тож він починає ламати її за допомогою рухів, що наочно розкривають почуття кохання до своєї обраниці.

У цій виставі найбільший акцент зроблено саме на емоцію, бо коли в акторів немає тексту – все, з чим вони працюють, це тіло та створена на сцені атмосфера. Також велике значення грають світло і звук – саме вони довершують пластику акторів та створюють єдину картинку. В фіналі актори, вже без своєї уніформи, починають сприймати світ за межами своїх рамок, що дає їм можливість відчувати емоції (ми бачимо це в їх психологічному жестові), тим самим режисер робить позитивний фінал, в якому зламано «систему», що розходиться з задумом автора роману, але вселяє в глядачів надію.

Вистава «1984» (2020) поставлена Київським академічним драматичним театром на Подолі за п'єсою М. Дж. Саллівана, що була написана на основі орвелловського роману (режисер-постановник С. Павлюк, художник-постановник М. Погребняк).

С. Павлюк відповідав також за музичне оформлення своєї вистави «1984». Для посилення ефекту мобільних і функціональних декорацій режисер обрав саундтрек, зміксований з гудіння, гуркоту й нечленороздільних команд, що створюють атмосферу тоталітарної держави. У моменти, коли звучать пафосні та жорстокі монологи Старшого Брата про владу, глядач чує класичну музику – хор полонених іудеїв з опери «Набукко» Джузеппе Верді [35].

У всій двоактній виставі задіяно шість акторів – четверо співробітників Міністерства Любові (Д. Грицай, К. Карпук, Ю. Брусенцева, В. Сергєєва,

М. Максимюк, Д. Есламі, С. Мельник, А. Пісковський, С. Крушинський), бунтар Вінстон Сміт (І. Ніколаєв, С. Гринін) і Великий Брат (М. Грубер, Ю. Феліпенко), який в кінці першої дії виявляється фіктивним лідером руху опору О'Брайеном. За допомогою манекенів, що втілюють безлике суспільство керованої військовими країни, четвірка відтворює «думкозлочини» Вінстона, його знайомство з Джулією, їхні таємні зустрічі в крамниці антиквара й вербування закоханих О'Брайеном [35].

У другій дії головний герой Вінстон стверджує:

«За мною спостерігають.

Цілодобово. На роботі, на вулиці, навіть удома.

Мої думки контролюють.

Мій вибір несвідомий.

Моє життя належить іншим.

І це не параноя» [57].

На що спокійним голосом О'Брайен відповідає Вінстону і розповідає йому про правила очолюваної ним тоталітарної держави: «Влада – не засіб; вона – мета. Диктатуру засновують не для того, щоб охороняти революцію; революцію роблять для того, щоб встановити диктатуру. Мета репресій – репресії. Мета тортурів – тортури. Мета влади – влада» [35].

Недаремно у виставі головними є ляльки, які зазвичай використовують художники, коли вчать малювати людські тіла. Їх породжують великі шестерні, що з'являються на тлі нічного неба. Ляльки спочатку зображені у вигляді маріонеток, згодом рівними рядами вони марширують, а потім з них утворюється стяг з символічно зображеною свастикою. Вистава підводить глядача до думки, яку заклав режисер у цю виставу: «Особистість ніколи не вигідна жодній владі. Завжди є момент “одурманення” людей, за рахунок чого і тримається основна влада... Насправді що не дай політиці та політикам – вони будуть використовувати, маніпулювати в обидва боки» [24].

Можна сказати, що ця вистава – попередження людству про найближче майбутнє, в яке світ стрімко крокує (Додаток 2).

Київський академічний театр «Київ Модерн-балет» представив роман-антиутопію Орвелла мовою тіла – пластично-хореографічну інтерпретацію твору під назвою «1984. Інша» (2020).

На створення балету-антиутопії режисерів-постановників І. Мірошніченка та К. Кузнецову надихнула музика Гільдур Гуднадоттір. Саме її музика, як стверджують режисери, дала поштовх «картинкам в голові» і вже за годину була зроблена фабула майбутньої вистави. Також у балеті використана музика Hauschka і звуки, які виконували артисти своїми тілами (body percussion) – саме ця техніка створює ефект «масовості» та системи (Додаток 2).

На сцені з лаконічними рухомими декораціями історію про тоталітарне суспільство своїми рухами розповіло дев'ятеро танцівників (І. Мірошніченко (Він), К. Кузнецова (Вона); всі: В. Добшинський, К. Курман, Р. Кушнеревич, О. Максимчук, В. Мельничук, В. Петролай, Д. Погрібніченко), які були вбрані в однакові невиразні костюми, схожі на уніформу, актори рухались між стін з паперу, ланцюгів та металевої сітки [30].

Творці вистави «1984. Інша» запропонували глядачам нове прочитання відомої історії з іншими героями та свіжим розумінням глобальних соціальних питань: «...Люди – примари, люди – порожні оболонки, які ведуть своє безцільне існування на межі реальності і насадженої волі диктатора. Їхнє життя – самовідданий обман, в якому вони знаходять своє спасіння, свою віру, свою істину. Але що з ними стане, якщо обман раптово розкриється? Чию сторону вони оберуть? Джордж Орвелл у своєму романі «1984» дав нам свою відповідь. Балет-антиутопія готовий дати свою. «1984. Інша» – це, насамперед, відгук на вічні проблеми існування індивіда в суспільному ладі та соціумі як такому», – розповіли І. Мірошніченко та К. Кузнецова [36].

«Розуміючи ідею автора про неосязність сили і впливу партії, творці спектаклю вирішили зробити головним антагоністом вистави сценічне світло. Відповідно, неіснуючого Старшого Брата показали через тінь на екрані. Головна героїня із самого початку вистави – Інша. Вона сліпа, дія Світла на неї не поширюється, Партії для неї не існує. А значить, для всіх вона є лише предметом

знування. Головний герой – ідеаліст, фанатик Партії з непримиренною жагою щоразу ковтати побільше пігулок-щастя, які дарує система. В результаті чого втрачає слух і стає Інакшим та руйнує власні ідеали. Далі все за Орвеллом: сумнів в існуванні Старшого Брата, визнання своєї незначущості, відмова від системи і зрада» [36].

Репрезентуючи свою виставу режисери говорять про те, що «у дію «прийом пігулок» ми вкладали певний сенс – пігулка і є тими благами, якими Партія наділяла своїх підлеглих (в Орвелла: огидний джин, бридкі цигарки, несмачна кава, мерзенний шоколад...). Ми ж вирішили все узагальнити в «прийом пігулок», розуміючи, що це є хореографічним прийомом. Образ телевізорів, за допомогою яких «Старший Брат» за всіма слідкує, ми показали через один великий екран, що висів і опускався на сцену» [68].

Тобто режисери-постановники, аналізуючи свій спектакль, стверджують: «Головним девізом роботи над виставою було використати не лише весь потенціал виконавських якостей артистів, а й розкрити та задіяти кожен шматок наших декорацій та сюжетної лінії. Одне з одного випливає: якщо є світло, отже, є і тінь; якщо є тінь, то ми повинні змусити цю тінь грати за правилами театру; якщо головний герой втрачає слух, то перед цим на сцені потрібно кричати. Мистецтво дуальне, кожна дія має свою протидію» [68].

Футуристична антиутопія «Сканінг» (2014) була поставлена у Черкаському обласному академічному театрі (режисерка А. Снігурченко). Її створено в рамках проєкту Черкаської театральної лабораторії (ЧТЛ).

А. Дядюша так описує цю виставу: «В основі сюжету антиутопії – життя наших нащадків у Системі через 300 років. Відчуття свободи у них оманливе: працюють по 16 годин на добу без вихідних, не маючи часу на почуття та насолоду. У людей майбутнього викликає подив, що можна працювати по 8 годин та мати 2 вихідних. Щодня вони проходять сканування на виявлення думок, які відрізняли б їх від іншої сірої маси» [26].

М. Степанов звернув увагу в цій виставі на те, що «тоталітарне суспільство, де панує всепрониклива дисципліна і самодисципліна, одноманітність в одязі,

вподобаннях і думках, де не допускаються не те що кохання і дружба, а навіть смакування супом зі шкварками. Де кожний «благонадійний» (слова «людина» вони не знають) 16 годин на добу присвячує себе виконанню Обов'язку, який дозволить досягнути нарешті світлої Меті й перемогти ненависного Ворога, що зусібіч оточив Країну.

Один із таких ворогів – ікласта, пазуриста, смердюча потвора, яка белькоче незрозумілою мовою, – потрапила в полон і замкнута всередину Саркофагу. Перемогти його доводиться Златохресту – звичайному собі благонадійному, «падіння» якого розпочалося з появи в нього улюбленої страви, а закінчилося тим, що у потворному Ворогові він побачив ту, ким він є насправді – звичайну дівчину» [26].

В своєму інтерв'ю А. Дядюші А. Снігурченко потенційним глядачам своєї вистави пояснила, що «ламана мова героїв – не є недоліком перекладу. Це створено навмисно, адже за задумом автора через 300 років у людей не буде часу на спілкування» [26].

«На особливу увагу заслуговують костюми художників Наталки та Сергія Ридванецьких: сірий безформний одяг вказує на безликість людей, рівність чоловіків і жінок. Механізованість, зазомбовані рухи акторів, освітлення та специфічне музичне оформлення створюють неймовірно фантастичну атмосферу» [26].

Сценографія виконана у вигляді металевих конструкцій, частина яких підвішена на ціпках і саме на них існують герої впродовж всієї вистави (Додаток 2).

У Чернігівському Молодіжному театрі була поставлена вистава за романом американського письменника Р. Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» (2016, режисер Г. Кас'янов). «Київський хореограф Олександр Маншилін та головний режисер театру Геннадій Кас'янов знайшли спільні погляди на твір американського письменника. За основу взяли фільм, знятий по мотивам книги, додали хореографічні елементи та музичний супровід і вийшов справжній блокбастер» [31].

На думку режисера, «обраний твір цікавий глядачу за формою (через кліпову побудову вистави, яка створюється завдяки невеликим за хронометражем сценам і яку набагато легше сприймати сучасному глядачу, який звик до швидкої зміни кадрів у кіно, наприклад), пластикою, на якій побудована вистава» [53].

Спектакль розповідає про місто майбутнього. Зрозуміти це нам дозволяють доволі незвичні костюми на акторах. Головний герой роману Гай Монтег працює пожежником, тож, як і інші чоловіки, впродовж всієї вистави він вбраний у чорну форму, що імітує пожежну, та каску, а жінки – навпаки у інфантильних костюмах яскравих кольорів.

У 2019 році на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка було презентовано оперу-антиутопію «GAZ». Вистава стала спільною продукцією артистів формації NOVA OPERA (Україна, композитори Р. Григорів та І. Разумейко), Yara Arts Group (США, режисер В. Ткач, художник В. Ключко) та хореографа С. Маєра (Австрія).

«Дія опери GAZ вибудовується навколо історії про вибух на футуристичній фабриці, що колись продукувала енергію для всього індустріального суспільства. Центральним образом художньої реальності є препароване піаніно – колишній пульт індустріального гіганта, який поєднував живе і техногенне в одній системі. Оперу побудовано за принципом композиційного мислення та творчого співавторства між композиторами та режисером» [23].

К. Гладка так розповідає про особливості цієї вистави: «Український режисер Лесь Курбас у 1923 році створив виставу «Газ», яка із притаманним Курбасу тонким символізмом, розповідала про вибух на велетенській фабриці, яка продукувала енергію для всього індустріального світу. Саме вистава Курбаса стала джерелом натхнення для опери «GAZ». <...>

За 100 років, продовжуючи творчий діалог крізь час і простір режисерка і дослідниця творчості Курбаса Вірляна Ткач з Нью-Йорка знову береться за цей твір. Її задумкою не було копіювання чи повторення вистави, а скоріше

створення оновленої роботи, яка черпає своє натхнення із того, що зробив свого часу Курбас. Вона знайшла щоденники акторів «Березоля», які описували як готувалися до «Газу», знайшла знімки декорацій 20-х років та креслення Меллера. Режисерка поділилася ідеєю із музикантами NOVA OPERA Іллею Розумейком та Романом Григорівим, а вони спитали, якою ж була музика до вистави? Проте партитури часів Курбаса втрачено і тоді музиканти вирішили написати все з нуля» [23].

К. Гладка звертає увагу і на сценографію вистави: «На сцені жодних суконь і фраків, усі виконавці в робітничих костюмах (авторства Т. Шерстюк). Атмосфера максимально передає естетику індустріальної фабрики. На задній частині сцени кола, які утворюють лабіринт і світяться. Цей елемент застосовував сам Курбас для своєї вистави. Сценографією, де окрім оперних партій постійно відбувається дія – робота із молотками, синхронні рухи, які демонструють виробничий процес, маршові співи та хода, пластика, яка передає механічність і штучність системи, займався Симон Майєр. <...>

Найгарячішим моментом опери-антиутопії стає вибух на фабриці, злам, крах усіх устоїв – учасники «GAZ» із молотами в руках розбивають фортепіано на шматки: летить дерево і частини клавіш. Зрештою, картинка перетворюється на постапокаліптичний етюд: стукіт, тріск, крики людей, шматки дерева і металу. Усе стихає, лишається лише яскраве світло, яке ніби божественні промені спускається на сцену і окреслює три жіночі фігури у білих довгих сорочках, в руках у них арматури-труби, вони наче янголи, які сповіщають про кінець світу. <...> ...Фабрика-гігант стає купою уламків, а люди продовжують бути людьми» [23].

Таким чином, аналіз показав, що українські режисери досить часто звертаються до творів-антиутопій, за якими створюють свої вистави. Режисерські експерименти відбуваються як на рівні вибору втілення ідей у своїх виставах, так і на рівні сценографії, а також вимовляння реплік героїв.

3.2. Втілення ролі Они у моновиставі за п'єсою «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»

Під час роботи над моновиставою за п'єсою Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» нами було досліджено та переглянуто вистави за обраною п'єсою, аналіз яких представлений в 2.2.

Окрім того, є свідчення, що обрана п'єса знайшла своє втілення на сцені театру «Арабески» в рамках тюремно-театрального проєкту «“Z/Z”: Зона зсередини» (2001, режисерка С. Олешко). Головною метою проєкту було не лише прилучити ув'язнених до світу театру, а й дати їм виговоритись, поділитися екзистенційною тюремною мудрістю. Пізніше, в рамках проєкту було створено документальний фільм з одноіменною назвою з інтерв'ю ув'язнених, культурологів, політологів, психологів та ін.

Дослідники вже зазначили, що «Арабески» «втілюють постмодерні тенденції синтезу мистецтв, себто поєднання різноманітних творчих та інтелектуальних практик всередині одного мистецького твору. До своїх вистав, окрім, власне, театральної мови, «Арабески» залучають допоміжний, але цілком самодостатній художній акомпанемент, як-от потужний саундтрек, що згодом виходить окремими дисками, різноманітні медіаінсталяції тощо» [62].

Постановка театру «Арабески» за твором Ірванця відрізняється від проаналізованих до цього вистав повною відсутністю драматизму: «Сентиментальний драматичний монолог перетворюється на вигадливу абсурдну мовну забаву, озвучену в молодіжних музичних ритмах, скажімо, репа або хіп-хопа». Жіночі ролі зображають чоловіки в перуках: «Щось псевдояпонське відчувається у тому, що роль головної героїні на ймення Она виконує чоловік у білявій перуці, вдягнений у подобу гамівної сорочки (Р. Никоненко). «Маленька п'єса...» Арабесок втілена як «антимоновистава», де Она (єдина, що має слова) взаємодіє з мовчазними (хоча й активними) протагоністами. Так само чоловічої статі невідпорна мегера «тьотя Хона» (В.Коробка) – з невидимого персонажа за вікном вона, застрибуючи з вікна у інвалідне крісло Они, перетворюється на активного й спортивного учасника

сценічної дії. З'являється пародійно зманіжений «Він» (А. Калоян), «блакитний герой», яким він постає з ідеалізованої розповіді героїні – навіть перука блакитна, як у Мальвіни. Як у Мальвіни, синя спідничка-«лолітка» в чорнявої Мони (Н. Цимбал)» [47].

Фінал вистави вирішено теж доволі незвичним шляхом: «Тьотя Хона врешті й виявляється отим страшним «Дорадником», ставним довговолосим чоловіком. Зрадливу подругу Мону душать телефонним шнурком. По чому вона безболісно воскресає (Дорадник-«тьотя Хона» від захвату викидається з вікна) і, знявши перуку й сорочку, виявляється тим, ким вона є, – перевдягненим чоловіком у трико» [47].

Тож жанр постановки С. Олешко – жартівливий фарс, а не трагедія розбитого серця, з притаманними для театру «Арабески» музичністю та пластичністю.

Проаналізувавши різні постановки за обраною п'єсою, ми дійшли висновку, що багато хто з режисерів основною проблемою вистави робить «трагедію жіночої долі», або ж постановка знаходить істотно нове втілення як «шоу з перевдяганням та вбивствами».

Мета нашого творчого проєкту – створити виставу-антиутопію, бо, на нашу думку, неможливо пройти повз сенси, які були закладені Ірванцем у текст п'єси: партія підпорядковує собі людей, а її ідеали руйнують людські долі.

Під час роботи над моновиставою ми розмірковували про те, як саме наш задум можна втілити в життя, які риси або характерні особливості вказали б на те, що перед глядачем вистава-антиутопія. Звісно, риси антиутопії можна побачити безпосередньо в тексті п'єси, тобто вони закладені саме в монологі героїні, але ж в театр приходить дуже багато глядачів, які не знайомі з драматургією О. Ірванця, для кого цей твір буде новим. Тож основним нашим завданням було за допомогою, з одного боку, акторської гри, а з іншого – різних елементів сценографії (музики, світлового оформлення та відеоряду) підкреслити виявлені в тексті риси антиутопії.

Після дослідження особливостей вистав-антиутопій, що йдуть на українських сценах, нами було визначено, що найпростішим способом донести до глядача те, що перед ним антиутопія – це звернення до сценографічного рішення. «Якщо взяти до уваги, що до складових сценографії належить все, що ми бачимо в сценічному просторі, – декорація, костюм, грим, світло, усілякі візуальні ефекти та сам актор, то стає очевидним, що основою сценічного образу, сценічної метафори є сценографія»[59].

В. Пацунов в своєму дослідженні каже наступне: «Сценографічний інструментарій є вирішальним знаряддям режисера у створенні театральних метафор, які є перлиною театального мистецтва, що звільняють театр з натуралістично-побутових тенет і підносять його до образно-філософського рівня» [59]. Тобто дослідник зазначає, що «зараз дуже важливим є звільнити театральну сцену від застарілих натуралістичних прийомів та бути вільним для експериментів. Не обов'язково створювати виставу в класичній «коробці». Доволі часто сценографи використовують альтернативні простори і вдало інтегрують вистави в зовсім не пристосовані до того приміщення або використовуючи звичні для побуту предмети в новій інтерпретації» [58].

В нашій виставі ми плануємо використовувати доволі аскетичну сценографію: відсутність меблів, голі стіни, тріщини і провалля. Хочеться, щоб глядач з самого початку відчув дискомфорт, в якому знаходиться головна героїня, розруху і паніку, яка з масштабу країни перейшла в кожную сім'ю та житло. Також хотілось би інтегрувати провідне слово п'єси – «зрада» на усі площини, щоб в фіналі, коли «завіси спадуть» і справжні наміри героїні будуть розкриті – провідний мотив був підкреслений і візуально (Додаток 4).

У процесі підготовки моновистави в нас виникло декілька ідей її реалізації. Однією з них була ідея зробити виставу з елементами лялькового театру, що допомогло б Оні вести діалоги з невидимими для глядача персонажами. Ляльки Хони, Мони та колишнього коханого Оні допомогли б головній героїні «проявити» вказаних персонажів, а також цей хід облеглив би сприйняття глядачем умовних героїв.

Також можна б було вирішити діалоги з персонажами за допомогою тіньового театру. Цей хід допоміг би підкреслити візуально вплив героїв на Ону, бо їх тіні тяжіли б над дівчиною і тисли на неї не тільки в діалогах, а й візуально.

Коли ми розмірковували про костюм героїні, то теж дійшли висновку, що це повинно бути щось безособове, сіре. Она так багато розповідає про партії, перевагу Сірих над Чорними, що одразу відчувається, що дія відбувається в умовній країні, тож було вирішено обрати для героїні вільну сукню нейтрального кольору, доволі лаконічну зовні, але при цьому вона дозволяє вільно пересуватись акторці під час усіх пластичних етюдів і не сковує її рухів.

Для того щоб підкреслити вплив партії на героїню та на її думки було прийнято рішення відмовитись від запропонованого автором радіоприймача, а зробити це голосом «Згори». Слухаючи цей голос героїня постійно здіймає очі до неба, створюючи аналогію розмови з Богом, і коли через такий самий прийом розмови з небом героїня отримує вказівки від Старшого Дорадника у глядачів одразу виникає відчуття того, що ідеологія Партії замінила героїні усі ідеали і орієнтири.

Дуже багато залежить від голосу героїні: від її голосового діапазону, його потужності та інтонації. Л. Важньова зауважує, що «театр завжди був взірцем української літературної мови, він активно впливав на формування мовної культури людей. Мовлення на сцені до того ж є одним із виразних засобів акторської гри. Театр потребує від акторів бездоганного володіння єдиними нормами вимови, суворої нормативності, і в той же час використання усього багатства мови – діалектизмів, архаїзмів, соціальних жаргонів – для створення мовних характеристик персонажів. У виставах за п'єсами будь якого жанру та стилю завжди необхідно створювати єдиний мовний фон вистави – бездоганну літературну вимову» [14, с. 117-118].

Тож під час підготовки до ролі були виконані вправи з посібників зі сценічної мови Л. Важньової [14], А. Гладишевої [21] та М. Ігнатюка [32].

На нашу думку, доцільним буде використовувати апарти до глядацької зали, виділяти голосом та інтонацією назви партій (Сірі та Чорні), щоб підкреслити важливість їх впливу на долю Они.

Також при розробці вистави ми вирішили, що відеоряд зможе допомогти втілити риси антиутопії, адже, на думку Г. Липківської, «однією із визначальних тенденцій сучасної сцени є превалювання візуального образу (відеоряду) над рядом вербально-змістовним. Очевидно, що саме візуальними каналами нині передається чи не найбільший масив естетичної інформації, і серед цих каналів посилюється значення та частішає використання новітніх технічних засобів» [43]. Так, для української сцени використання мультимедійних засобів є відносно новим (скоріш за все вперше активно використовувати відеоряд почав режисер Д. Богомазов у 2008 році), але зараз майже у кожній виставі присутні спецефекти, які вдало інтегровані у постановки і не суперечать акторській грі, а навпаки – доповнюють її та розкривають додаткові сенси. Тож ми плануємо використання проєкції в сценах розмови Они з паном Старшим Дорадником, а також – в сценах, коли героїня розповідає про Сірі та Чорні партії.

Загалом, жанр моновистави є одним з найтяжчих для акторів. Це потребує величезної концентрації та вищого рівня акторської майстерності. Адже потрібно вміти не лише поєднувати в собі силу голосу, пластику, вдало передавати внутрішнє наповнення та емоції, а й мати внутрішню харизму, яка могла б прикувати до себе глядацьку увагу. Бо глядач зазвичай хоче бачити «гарну картинку» на сцені, а моновистава, здебільшого, наповнена сенсами та аналогіями. Актор повинен постійно тримати внутрішній монолог, бути сконцентрованим та щирим. Бо саме в момент, коли він знаходиться сам-на-сам з глядачем, він може довести свою майстерність, актор повинен оголити душу і зачепити глядача за його особисті переживання та біль. Знаходячись безперервно на сцені, неможливо збрехати чи сфальшивити, бо глядачу буде одразу це помітно, тож однією з найважливіших умов для актора є повне привласнення обраного матеріалу, щира віра в історію, яку він розповідає, а також повне дослідження автора та жанру вистави. Моновистава, дійсно, є одним з найважчих

жанрів для актора, але водночас це й можливість довести свою професіональну майстерність.

Розмірковуючи про творчість О. Ірванця, досліджуючи п'єсу, її особливості та жанр, вивчаючи та переглядаючи вистави за обраним матеріалом, а також вистави-антиутопії, в нас було багато варіантів втілення «Маленької п'єси...». Але який з них було нами обрано та реалізовано, глядач зможете побачити в нашій моновиставі (Додаток 4).

ВИСНОВКИ

Аналіз показав, що «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» не такий вже простий твір, як нам здавалося на початку наших пошуків, коли ми обирали щось оригінальне для свого творчого проєкту.

Дійсно, літературознавці, глибоко занурившись в проблематику п'єси довели, що це і твір екзистенціалістський, про існування сучасної людини в оточуючому її світі, повному зради і фальші, і постмодерністський твір, де змодельований драматургом персонаж є тільки подобою справжньої індивідуальності, і твір історичний, який охоплює українські реалії останніх десятиліть, прозорі натяки на які розкидані по всьому твору, але сучасною молоддю вже погано впізнані, і фантастичний твір-попередження про те, що може статися в майбутньому, якщо забути про традиційні людські цінності – чесність, порядність, відданість справі та ін.

Зрозуміло, що перед продумуванням побудови своєї моновистави треба було подивитися, що вже зробили до нас. Нами було переглянуто і проаналізовано три однойменні вистави «Зрада» за п'єсою О. Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»: Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша (2019, режисер С. Павлюк, акторка В. Коваль), студії «Простір» при Великоолександрівському будинку культури (2021, режисер А. Богун, акторка А. Роман) та Народного художнього колективу «Український драматичний театр “Ми”» (2022, режисер В. Собецький, акторка Ю. Остапюк). І ми прийшли до висновку, що представлені вистави є доволі однотипними, натуралістичними, режисери йдуть за текстом драматурга і відрізняються вони лише фіналом і особливостями акторської гри. На жаль, жодна з трьох вистав не відклалася в пам'яті, нічим не запам'яталася, і всі вони злилися в одну невиразну картину.

Пошук інших вистав за п'єсою Ірванця «Маленька п'єса про зраду...» показав, що на початку 2000-х років була зроблена на її основі постановка в театрі «Арабески» режисеркою С.Олешко, в якій на сцені «ожили» всі умовні

персонажі твору, і їх усіх зіграли чоловіки актори. Але гумористично-фарсовий початок у цьому спектаклі теж здався нам недоречним.

На новий шлях пошуків нас підштовхнула думка дослідників, що ірванцевий твір можна розглядати і як антиутопію.

Аналіз показав, що в останні роки на сценах українських театрів розпочався «бум» вистав-антиутопій. Причому режисери пропонують глядачам як широкий вибір хореографічних, театральних і оперних постановок, так і великий діапазон їх тематики: від маловідомих творів («Собачий вальс» (2020) за п'єсою Ю. Васюка) і навіть принципово нових поглядів на вже добре відоме («Навернений грішник» (2021) за мотивами «Бориславських оповідань» І. Франка) до звернення до класичних романів-антиутопій Орвелла («1984») і Бредбері («451 градус за Фаренгейтом»).

Разом з тим ми зрозуміли, що для вистави-антиутопії важливими є не тільки зміст твору, який режисер збирається інтерпретувати у своїй постановці, але і ті елементи сценографії, які використовуються у спектаклі, тобто костюми персонажів, декорації, реквізит, освітлення, музика і, якщо це потрібно, відеоряд.

В процесі втілення ролі Они в нашій моновиставі ми зіштовхнулись зі складнощами не тільки через жанр, а й тому, що обрана нами п'єса є багатогранною, має декілька внутрішніх планів та ліній, задля проявлення яких треба було шукати нестандартні акторські та режисерські рішення, аби вистава не перетворилась на натуралістичну. Риси антиутопії у виставі було виявлено за допомогою сценографії та голосомовної техніки.

Завдяки роботі над творчим проєктом ми зрозуміли, що нам необхідно по-новому подивитися на сучасну українську драматургію, бо в нас з'явилося велике бажання втілити її на сцені українського театру в нових прочитаннях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антипенко І. «Зрада» під колом. *Газета «День»*. 28.11.2020. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/zrada-pid-kolom>
2. Артеменко О. На сцені Національного театру ім. Івана Франка відбулась прем'єра опери-антиутопії GAZ». *Ukriform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/2721669-kurbas-bi-zaciniv-ak-operaantiutopia-vidrodzuvala-avangard.html>
3. Бабинська Г.В. Сучасна українська драматургія кінця XX – початку XXI ст.: реальність чи віртуальність. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 1. С. 148-153.
4. Базів Л. Вірляна Ткач, американська режисерка опери-антиутопії GAZ. *Ukriform*. URL: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/2716748-virlana-tkac-amerikanska-reziserka-operiantiutopii-gaz.html>
5. Бахтаров А.В. Деміфологізація радянського тоталітаризму як одна з провідних тенденцій сучасної української прози (постмодерний дискурс). *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2017. Вип. 24. С. 87-91.
6. Біографія Олександра Ірванця. *Findbook*. URL: <https://findbook.com.ua/avtor/oleksandr-irvanec>
7. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. К.: «Четверта хвиля», 2006. 512 с.
8. Бондарева О. Витворення авторського лексичного і семантичного словника у драматургічній практиці Олександра Ірванця. Синопис: текст, контекст, медіа. 2021. № 27 (3). С. 172-177. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39404/1/O_Bondareva_Sinopsys_2021_IF.pdf
9. Бортнік Ж.І. Генеза сучасної української монодрами: тематико-проблематичний аспект. *Вчені записки Таврійського національного*

- університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика.* 2021. Т. 32 (71). № 3. С. 179-185.
10. Бортнік Ж.І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис. ... канд. філол. наук. Луцьк : Східноєвропейський нац. ун-т імені Лесі Українки, 2016. 229 с.
 11. Бортнік Ж.І. Монодрама: право на тотальний монолог. *Науковий вісник «Курбасівські читання». Перформативність vs Театральність.* №13. Київ: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2018. С.165-187.
 12. Босак І. Моновистава у постмодерному театрі: специфіка жанрових модифікацій. *Knowledge, Education, Law, Management.* 2020. № 4 (32), vol. 1. С. 62-66. URL: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.12>
 13. Бурнашов Ю. Бум незалежних театрів. *Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого. Інформаційний центр з питань культури і мистецтва.* ДЗК. 2018. Випуск 7/4. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2018/teatr18.pdf 16 с.
 14. Важнюва Л.А. Дикція та орфоепія. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2010. 203 с.
 15. Васильєв Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
 16. Васильєв С., Чужина І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О. Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми. Київ: ГО «Культурна Асамблея», КЖД «Софія», 2018. 145 с.
 17. Винниченко С. Справджена антиутопія у розмірі $\frac{3}{4}$. *Театральна риболовля.* 03.02.2020. URL: <http://www.t-fishing.co.ua/plays/spravdzhen-antyutopiya-u-rozmiri-3-4/>
 18. Вистава «Зрада» ХОАМДТ ім. М. Куліша. *Кавун Citi.* 27.03.2021. URL: <https://kavun.city/articles/135842/vi-v-den-teatru-vdoma-divitsya-vistavi-hersonskogo-teatru-onlajn-trimajte-nash-top>

- 19.Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів : монографія. Кривий Ріг: Вид. Р.А. Козлов, 2018. 180 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/virchenko-t.-2018-suchasna-ukrayinska-dramaturgiya.-galereya-portretiv.pdf>
- 20.Володарський Ю. Вистава «1984»: Вінстон прикутий. *Yabl*. URL: <https://yabl.ua/2019/08/23/spektakl-1984-uinston-prikovannyj1>
- 21.Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: навчальний посібник. К. : ТОВ «Червона Рута - Турс», 2007. 266 с.
- 22.Гладка К. Євген Нищук. Монологи. *Teatre – Театральний портал*. 10.04.2011. URL: <https://teatre.com.ua/actor/evgen-nyschuk-monology/inner>
- 23.Гладка К. Опера-антиутопія GAZ: розтрощене фортепіано, загроза людяності та Курбас в залі. *Український тиждень*. 14.06.2019. URL: <https://tyzhden.ua/opera-antyutopiia-gaz-roztroshchene-fortepiano-zahroza-liudianosti-ta-kurbas-v-zali/>
- 24.Грабовська М. Диктатура, секс і до чого тут Андріївський узвіз. *BIG KYIV. Прес-служба Театру на Подолі*. 03.08.2020. URL: <https://theatreonpodol.com/dyktatura-seks-i-do-chogo-tut-andriyivskyj-uzviz-interv-yu-z-rezhyserom-vystavy-1984-sergiyem-pavlyukom-big-kyiv/>
- 25.Дорошенко К.С. Прийом гри образами у творчості О. Ірванця та братів Капранових. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. 2014. Випуск 24. С. 281-285.
- 26.Дядюша А. Вже сьогодні черкасців «просканують». *Ти в Черкасах*. 29.10.2023. URL: <https://in.ck.ua/ua/teatry/vzhe-sogodni-cherkasciv-proskanuyut>
- 27.Євченко О. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2002. 20 с.
- 28.Євченко О.В. Драма-антиутопія: до історії терміна. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 22. С. 190-192.

- 29.Євченко О.В. *Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2006. Вип. 26. С. 100-103.
- 30.Зсереди. Випуск другий. *Академічний театр Київ Модерн-балет.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHHHSr6czQQ>
- 31.Івашко К. Унікальна антиутопія: у молодіжці покажуть місто, де спалили всі книги. *ЧЕline.* 15.09.2016. URL: <https://cheline.com.ua/chelinetv/suspilstvo-video/unikalna-antiutopiya-u-molodizhtsi-pokazhut-misto-de-spalili-vsi-knigi-video-27202>
- 32.Ігнатюк М.М. Сулятицький М.І. Свічадо зореслова. Посібник-хрестоматія зі сценічної мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтва. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 532 с.
- 33.Іконнікова М.В. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2007. № 33. С.142-145.
- 34.Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси. *Ukrlib.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=14844>
- 35.Кабацій М. Мета влади – влада. Театр на Подолі поставив спектакль за мотивами антиутопії 1984 Джорджа Орвелла. *Прес-служба Театру на Подолі.* 29.08.2019. URL: <https://theatreonpodol.com/meta-vlady-vlada-teatr-na-podoli-postavyv-spektakl-za-motyvamy-antyutopiyi->
- 36.Кабацій М. 1984. Інша. Хореографи балету-антиутопії про оригінал Орвелла та листування з композиторкою Джокера. *НВ Life.* 27.01.2020. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/1984-insha-khoreohrafy-baletu-antyutopii-pro-oryhinal-orvella-ta-lystuvannia-z-kompozytorkoiu-dzhokera>
- 37.Клим О. У Франківському драмтеатрі поставлять антиутопію за мотивами малої прози Івана Франка. *Суспільне. Новини.* URL: <https://suspilne.media/192492-u-frankivskomu-dramteatri-postavlat-antiutopiu-za-motivami-maloi-prozi-ivana-franka/>

38. Козак Б.М. Театральні відлуння. Львів: Ліга-Прес, 2010. 452 с.
39. Козій С. Культуротворчий потенціал кінематографічного жанру антиутопії. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. 2018. № 10. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/17647/1/koziy.pdf>
40. Корнієнко Н.М. Репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 468 с.
41. Косінова О.М., Капустянська О.М. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. 2022. Вип. 41. С. 171-176.
42. Костянтинова К. Влада Білозеренко: Уся Влада – театру. *Інтерв'ю з України*. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2016/09/19/vlada-bilozerenko/>
43. Липківська Г.К. Мультимедійні засоби на сучасній театральній сцені. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. № 1. С. 103-115.
44. Максименко Л. Антиутопія в українській літературі: сто років мовчання. Слово Просвіти. 04.08.2011. URL: <http://slovoprosvity.org/2011/08/04/antyutopiia-v-ukrains-kiy-literaturi/>
45. «Маленька п'єса про зраду», Олександр Ірванець. *Валерій Собоєцький*. 25.09.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PP8uc01MdO0>
46. Мелюх О. Ігрові стратегії у драмі Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси». *Геопоетичні студії: Geopoetical Studies. Студентський науковий альманах*. Вип. 4. Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2019. С. 39-45.
47. Мироненко М. Бурсацьке шабадабада. *Кіно-Театр*. 2002. № 2. URL: <http://archive-ktm.ukma.edu.ua/2002/2/index.htm>
48. Моновистава «Зрада». *Андрій Богун*. 28.05.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hoH0GLsoJJ8>

- 49.Недін Л. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора.
Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені В. К. Карпенка-Карого. 2020. № 26. С. 69-74.
- 50.Ніколаєва М. «1984» в Театрі на Подолі: щоденник, маріонетки та кімната 101. *Вікенд*. 22.08.2019. URL: https://weekend.today/kolonki/1984-v-teatri-na-podoli-shodennik_-marionetki-ta-kimnata-101.htm
- 51.Ніколаєва О.Ю. Концепція персонажа у драматургії Олександра Ірванця.
Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Том 31 (70). № 4. Ч. 3. URL: https://www.philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/4_2020/part_3/29.pdf
- 52.Ніколаєва О.Ю. Монодрама-антиутопія в творчості Олександра Ірванця: жанрологічний аспект. *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Том 2. № 17. С.182-188.
- 53.Новий сезон у Молодіжці відкриє вистава за мотивами роману Рея Бредбері. *Суспільне Чернігів*. 15.09.2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ILW-IFAa2QU&t=2s>
- 54.Олексюк О.М., Тушева В.В. Методологія наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки: навчальний посібник. Київ: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2020. 176 с.
- 55.Опера GAZ. *Proto produkciia*. URL: <https://proto-produkciia.com/%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0-gaz/>
- 56.Павлешен Д.З. Семантичні ігри Олександра Ірванця (роль авторських неологізмів О. Ірванця у творі «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 10 : Проблеми граматики і лексикології української мови*. 2012. Вип. 9. С. 34-37.
- 57.Паланичка О. 1984. *Афіша подій Театру на Подолі*. URL: https://theatreonpodol.com/afisha/1984-2_trashed/

58. Пацунов В. Альтернативний сценічний простір як ефективний чинник оновлення сценографічної лексики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. №1. С. 211-216. URL: <http://nzm.tnpu.edu.ua/article/view/171711/171453>
59. Пацунов В. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. Вип. 36. С. 374-382. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/36/374-382_%D0%9F%D0%B0%D1%86%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%B2.pdf
60. Поліщук Т. Герої роману Джорджа Орвелла ... затанцюють. *Газета «День»* 16.01.2020. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/heroyi-romanu-dzhordzha-orvella-zatantsyuyut>
61. Про ART. Вистава «1984-й». *Freedom*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sv4eTcJw-7Y>
62. Радинський О. ««Z/Z»: Зона Зсередини». *Дзеркало тижня*. 14.11.2003. URL: https://zn.ua/ukr/ART/zz_zona_zseredini.html
63. Скибицька Ю.В. Трансформація постмодерної поетики української драми межі XX – XXI століть: дис. ... канд. філол. наук. Київ: Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2016. 199 с.
64. Скляр А.Ю. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років): дис. ... канд. філол. наук. Житомир, 2017. 242 с.
65. У «Київ Модерн-балеті» – прем'єра балету-антиутопії «1984. Інша». *Kyiv modern ballet*. 16.01.2020. URL: <https://kyivmodernballet.com/news/media/u-kyiv-modern-baleti-premiera-baletu-antyutopii-1984-insha>

66. Усова А.Ю. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. XX ст. *Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць*. 2013. Том 17. № 2. С. 183-188.
67. Фасоля А., Фасоля Т. Олександр Ірванець – Ліричний... Іронічний. URL: <https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/1-0311.pdf>
68. Фещенко Є. Інші пігулки щастя: у Києві показали балет за романом Джорджа Орвелла «1984». *Україна Молода*. 05.02.2020. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/3562/164/142981/>
69. Чапай А. Українська антиутопія. Червона Зона. Київ: Нора-Друк, 2014. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141205_book_2014_reader_review_chapay4
70. Якимчук П. «Навернений грішник»: Франківський драмтеатр покаже виставу за творами Франка. *Правда твого міста*. 25.12.2021. URL: <https://pravda.if.ua/navernenyj-grishnyk-frankivskyj-dramteatr-pokazhe-vystavu-za-tvoramy-franka/>
71. Mandell J. Dramatizing Dystopia. *Howlroud. Theatre commons*. 07.09.2017. URL: <https://howlround.com/dramatizing-dystopia>
72. Preslley N. How to design a dystopian play. *The Washington post*. 09.04.2016. URL: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/how-to-design-a-dystopian-play/2016/04/07/307f1a4c-f823-11e5-9804-537defcc3cf6_story.html
73. Salem H.A.G. Science fiction on stage: dystopia in Caryl Churchill's far away. *European Journal of English Language and Literature Studies*. 2021. Vol. 9. No. 2. Pp. 33-39.
74. Vieira F. Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage. Cambridge Scholars Publishing, 2013. 325 p.

ДОДАТКИ



Моновистава «Зрада» (2021) студії «Простір» при Великоолександрівському будинку культури (акторка А. Роман). Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=hoH0GLsoJJ8>



Моновистава «Зрада» (2022) Народного художнього колективу «Український драматичний театр “Ми”» (акторка Ю. Остапюк). Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=PP8uc01MdO0>



Моновистава «Зрада» (2019) Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр ім. М. Куліша (акторка В. Коваль). Фото з сайту: <https://kavun.city/articles/135842/vi-v-den-teatru-vdoma-divitsya-vistavi-hersonskogo-teatru-onlajn-trimajte-nash-top>



Вистава «1984». Київський академічний драматичний театр на Подолі (2020, реж. С.Павлюк).

Фото з сайту: <https://theatreonpodol.com/dyktatura-seks-i-do-chogo-tut-andriyivskyj-uzviz-interv-yu-z-rezhyserom-vystavy-1984-sergiyem-pavlyukom-big-kyiv/>



Вистава «1984. Інша». Київський академічний театр «Київ Модерн-балет» (2020, реж. І.Мірошниченко та К. Кузнецова).

Фото з сайту: <https://www.youtube.com/watch?v=sHHHSr6czQQ>



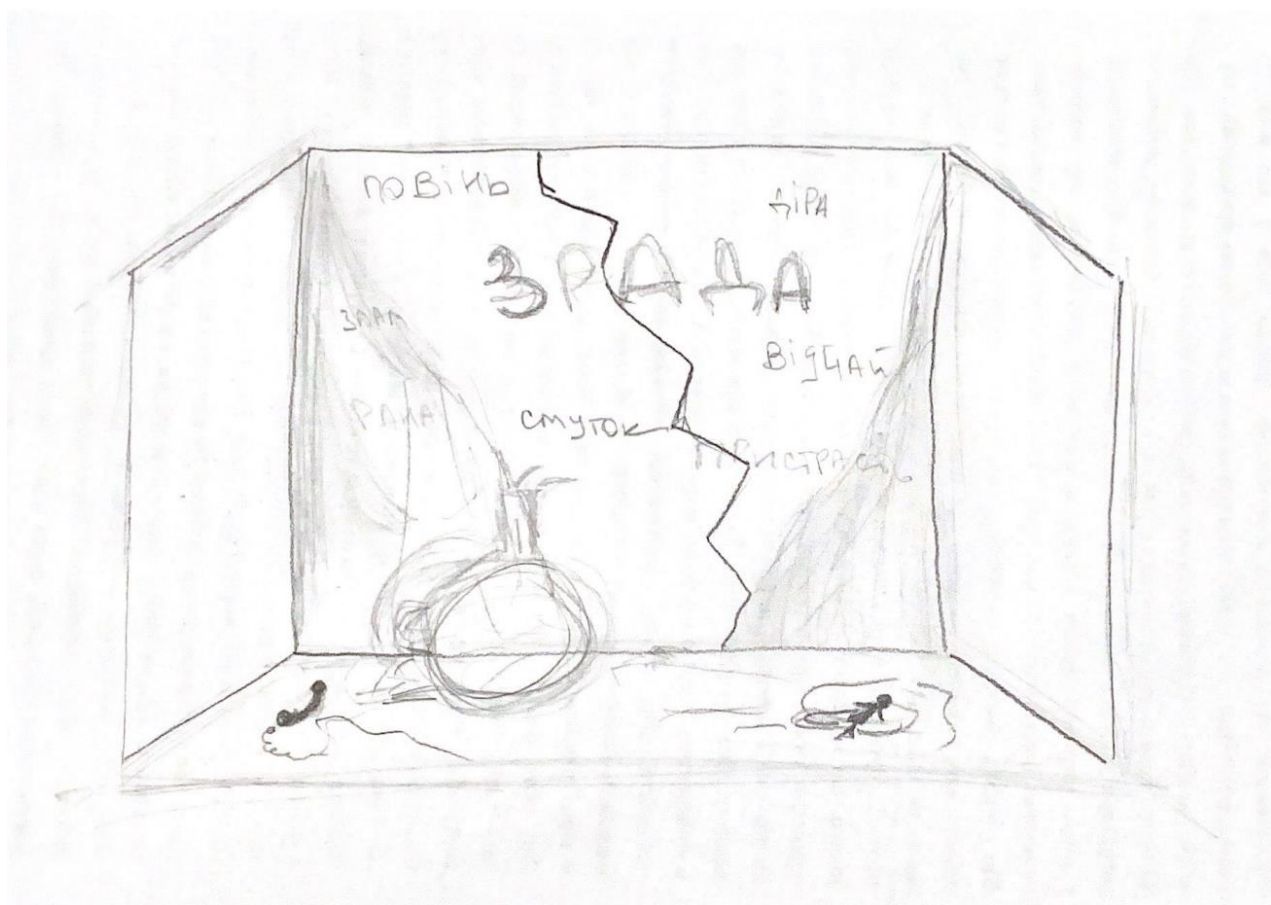
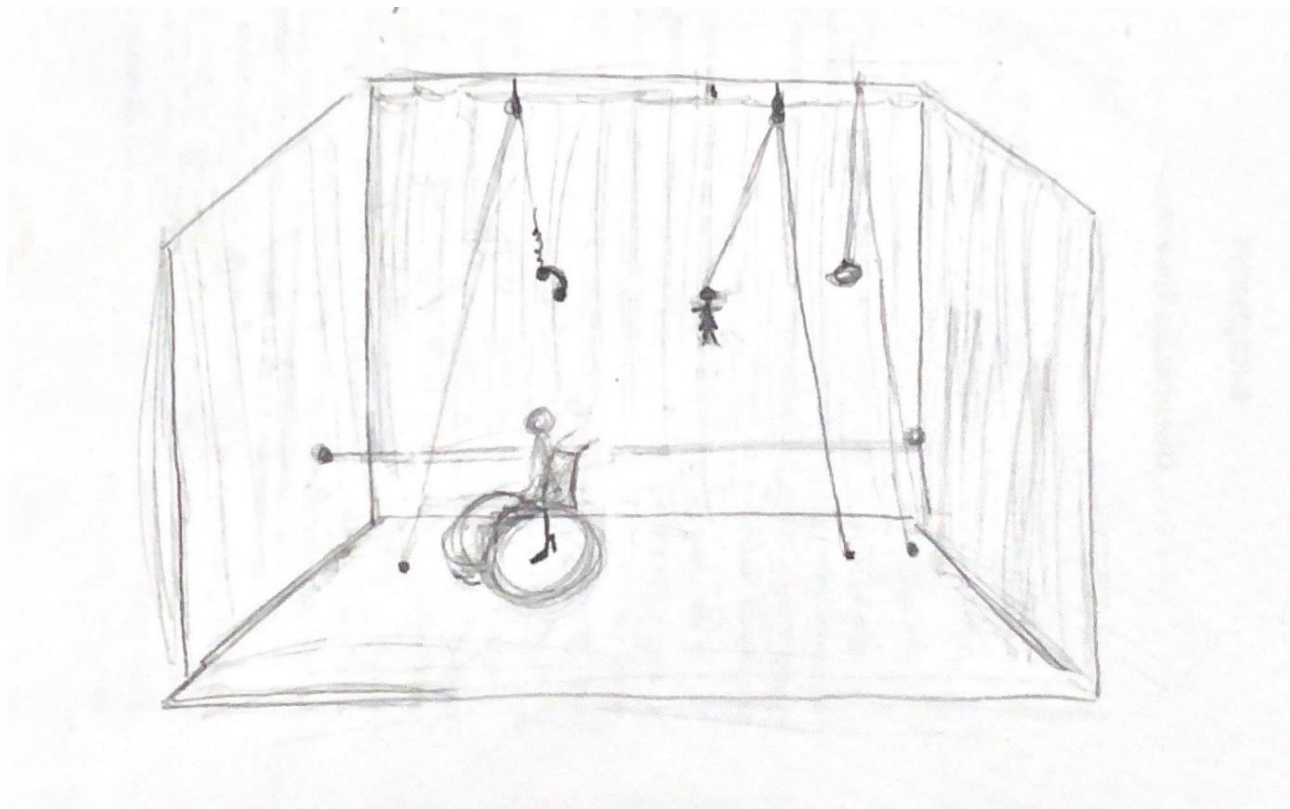
Вистава «Сканінг». Черкаський обласний академічний театр (2014, реж. А. Снігурченко).

Фото з сайту: <https://in.ck.ua/ua/teatry/vzhe-sogodni-cherkasciv-proskanuyut>

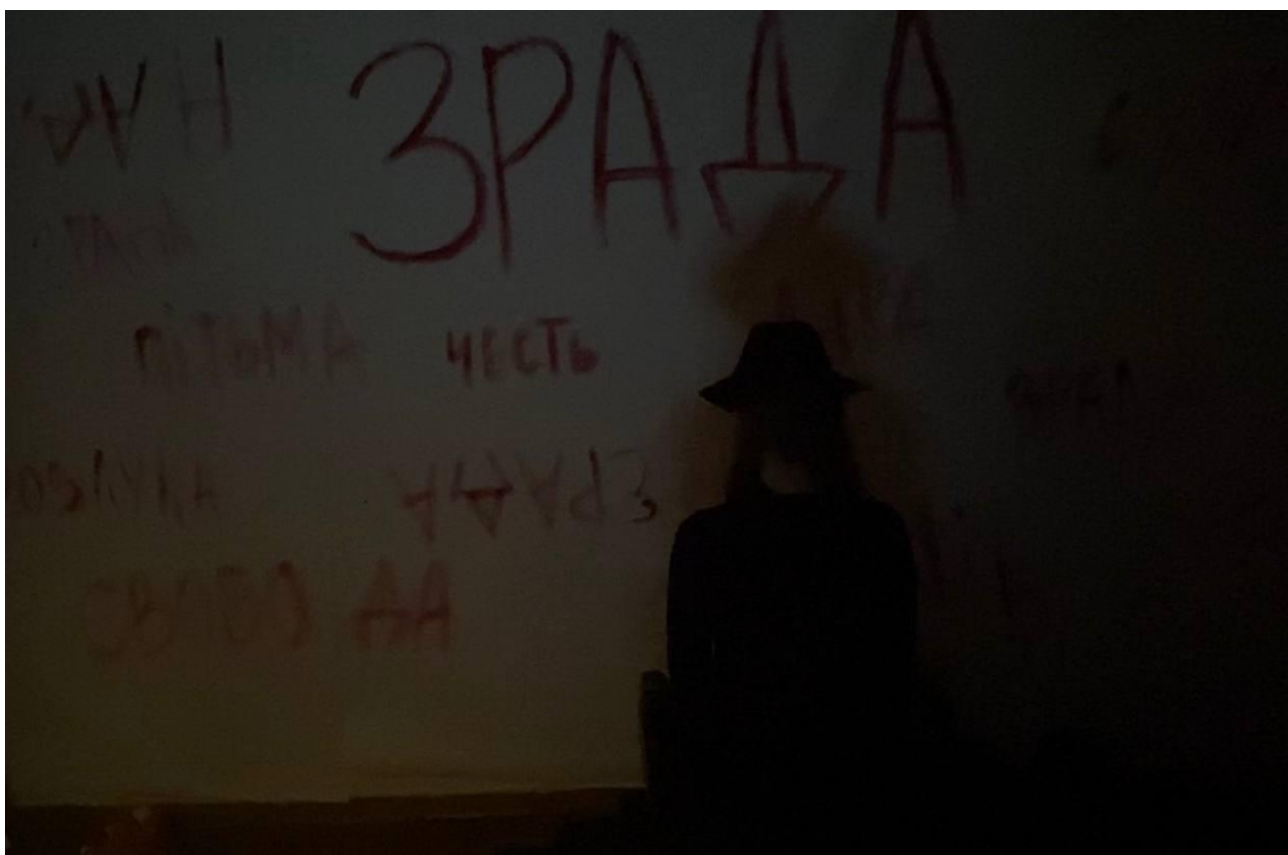


Опера-антиутопія «GAZ». Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.

(2019, реж. В. Ткач). Фото з сайту: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/2721669-kurbas-bi-zaciniv-ak-operaantiutopia-vidrozdzuvala-avangard.html>



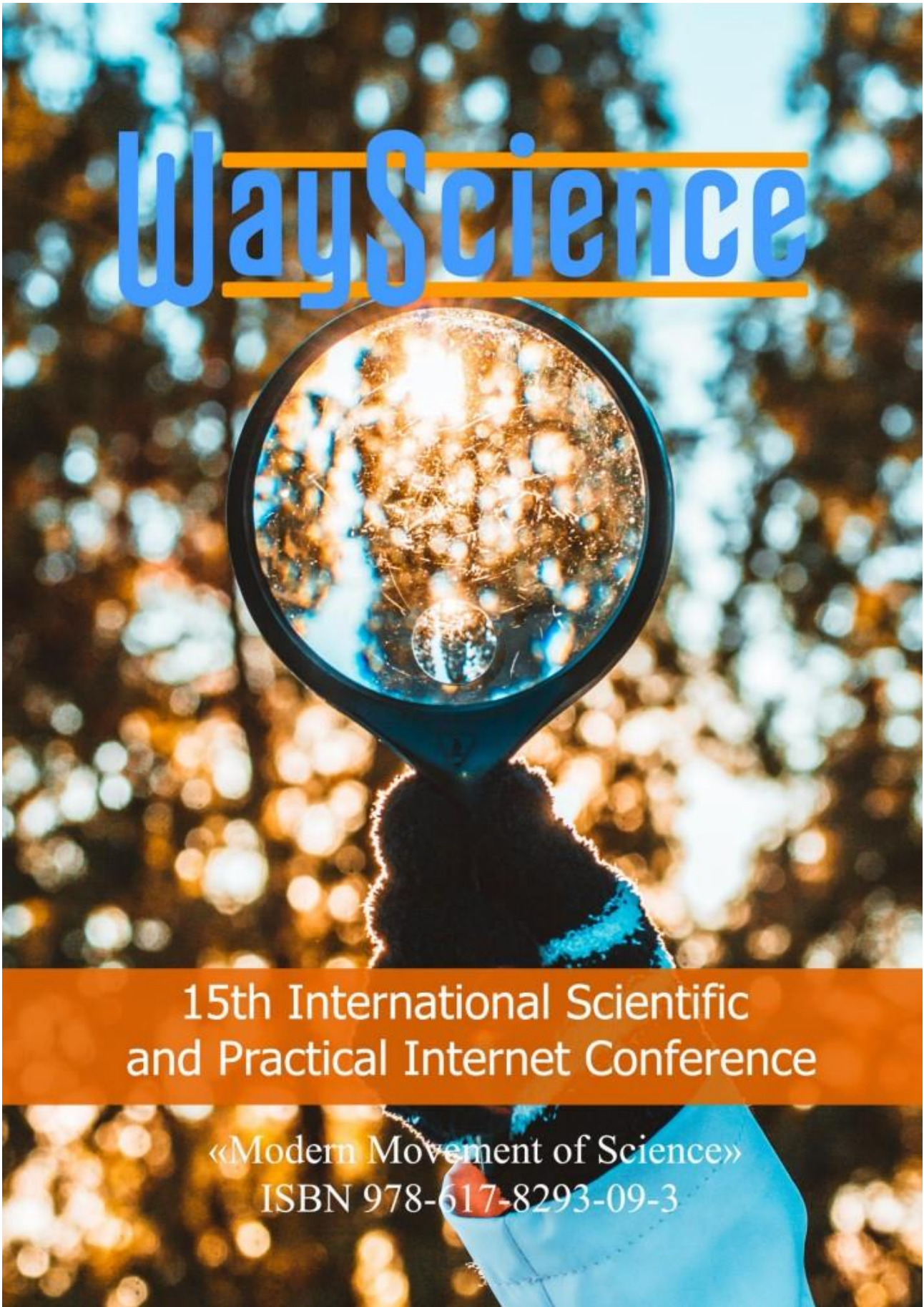
Ескізи до вистави «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» (художник Є. Дубровська)



Авторські фото з вистави «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси»
(2023, акторка Є. Дубровська)



WayScience

A hand holding a magnifying glass over a bokeh background of trees. The magnifying glass is held by a hand wearing a blue glove. The lens of the magnifying glass is focused on a small, bright, circular object, possibly a lens or a small globe, which is reflected in the background. The background is a soft, out-of-focus bokeh of green and brown light spots, suggesting a forest scene. The title 'WayScience' is written in a large, bold, blue font with a yellow underline, positioned at the top of the image.

15th International Scientific
and Practical Internet Conference

«Modern Movement of Science»
ISBN 978-617-8293-09-3

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

4 АРД 2024 № 12 від 2024

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

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

Автор роботи	Єлизавета ДУБРОВСЬКА
Назва роботи	«ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РОЛІ ОНИ В МОНОВИСТАВІ «МАЛЕНЬКА П'ЄСА ПРО ЗРАДУ ДЛЯ ОДНІЄІ АКТРИСИ» ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ»
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Спеціалізація	Акторське мистецтво драматичного театру і кіно
Курс, освітній ступень	II курс, магістр
Факультет	Театральний факультет
Кафедра	Майстерності актора та режисури драматичного театру
Науковий керівник	Професор, доктор філологічних наук Каленіченко О. М.
Дата додачі до бази даних	24.12.2023
Рік написання роботи	2022-2023 р.р.
Результати перевірки	
Роботу перевірено в програмі	Unicheck
Показник унікальності тексту	16,6 %

Старший лаборант навчальної
лабораторії історії театру



(підпис)

Трєбо Меліє

(вказати ім'я, прізвище)