

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СІЛЬЧЕНКО ТЕТЯНА ІВАНІВНА**


УДК 792.97.028.3(043.5)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
**ПЛАСТИКА РУК ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ У ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК:  
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ**

026 «Сценічне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  Т. І. Сільченко

Творчий керівник: Неупокоев Р. В., заслужений діяч мистецтв України,  
доцент

Науковий консультант: Щербатюк О. В., кандидат філософських наук,  
доцент

КИЇВ – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Сільченко Т. І. Пластика рук як засіб виразності у театрі ляльок: особливості використання.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

**Зміст анотації.** У науковому обґрунтуванні вперше розглядається пластика рук як самостійний засіб виразності в мистецтві театру ляльок. Адже настійний пошук сучасним театром ляльок інноваційних форм, помітна схильність до перформативності та мультижанровості, актуалізація досвіду широкого спектру мистецьких практик в образному вирішенні вистав з необхідністю потребують переосмислення традиційних прийомів і засобів. А відтак, саме в цьому полягає **актуальність** даного дослідження, так як йдеться про принципово новий підхід до пластики руки у ієрархії засобів виразності поруч з традиційною доцентровою значущістю ляльки.

**Мета** дослідження полягає у висвітленні феномену пластики рук як потужного самостійного засобу виразності, його сутності і принципів художнього використання.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні **вперше**: обґрунтовано специфічність пластики рук як основного засобу виразності в театрі ляльок; опрацьовано широкий емпіричний матеріал логіки осмислення пластики рук в образотворчому мистецтві; окреслено можливості пластичної виразності рук і жесту в якості предмету міждисциплінарних досліджень; виокремлено дієвість пластики рук як засобу виразності театру ляльок в актуальних формах театральних практик та в медіапросторі; концептуалізовано значущість пластики рук в театрі ляльок як

чинника розвитку уяви і фантазії відповідним впровадженням в практику підготовки актора; обґрунтовано можливість трансформації наукової концептуалізації пластики рук як ключового засобу виразності в розробку режисерського моделювання театрального проекту; виокремлено інноваційні режисерські прийоми з використанням метафор, символів, алегорій за допомогою пластики рук, що мають довгострокову перспективу.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту висвітлює логіку опрацювання його тематики. В першому розділі окреслюються теоретико-методологічні засади осмислення проблематики в сучасній гуманітаристиці. Виокремлюються ті проблемні кола, що є контекстом аналізу обраної теми та створюється підґрунтя для прояснення її ключових глибинних сенсів. Прослідковується логіка осмислення пластики руки в історичному досвіді форм художньої культури. Систематизовано матеріал широкого кола мистецьких практик, який є опертям для подальшої концептуалізації новаторського розуміння пластики рук як самостійного засобу виразності в сучасному театрі ляльок і реалізації його потенціалу в авторському творчому проекті.

В другому розділі подається аналіз специфіки пластики руки як самостійного засобу виразності в театрі ляльок та в якості чинника розвитку творчої уяви і фантазії. Приділяється увага різноплановому розгляду імпровізованої ляльки, способам її пластичного відтворення, зокрема і методу очуження.

Третій розділ присвячений реалізації можливостей пластики рук в інноваційному творчому авторському проекті – виставі-перформансі «КолоПочуттів». Окреслено всі етапи режисерського моделювання проекту з акцентацією присутнього потенціалу виразності пластики рук. Приділено спеціальну увагу визначенню завдань режисера крізь призму педагогіки і викладу їх алгоритму при створенні мистецького проекту «КолоПочуттів».

Наукове обґрунтування завершується викладом його узагальнюючих положень в якості висновків. Формулюються ключові аспекти теоретичного

осмислення пластики руки як свого роду концепту, а водночас унаочнюється потенціальна дієвість такого підходу в реальному сценічному втіленні. В такий спосіб унаочнюється логіка становлення авторського сценічного проєкту як реалізація глибинних роздумів над концептуальним теоретичним підґрунтям власних пошуків і розумінням сучасних тенденцій розвитку театральної практики.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

**Ключові слова:** мистецтво театру ляльок, пластика рук, пластичний жест, жест, засіб виразності, метафора, символ, знак, уява, фантазія.

## ABSTRACT

**Silchenko T. I. Hand plasticity as a means of expression in puppet theater: use specifics.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 “Stage Art” (field of study 02 “Culture and Art”). – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

**Abstract content.** The scientific justification for the first time considers hand plasticity as an independent means of expression in puppet theater art at the scientific level. The persistent search for innovative forms by a contemporary puppet theatre, a noticeable tendency to performativity and multigenre, and the actualization of the experience of a wide range of artistic practices in the figurative implementation of performances necessarily require a rethinking of traditional techniques and means. Hence, it demonstrates the **relevance** of this study, as it is about a fundamentally new approach to hand plasticity in the hierarchy of the means of expression alongside the traditional centripetal significance of the puppet.

The **purpose** of the study is to highlight the phenomenon of hand plasticity as a powerful independent means of expression, its essence and principles of artistic use.

The **scientific novelty** of the results obtained is that the study is the **first** to substantiate the specifics of hand plasticity as the main means of expression in puppet theatre; to process a wide empirical material of the logic of understanding hand plasticity in the visual arts; to outline the possibilities of plasticity expressiveness of hands and gesture as a subject of interdisciplinary research; to highlight the effectiveness of hand plasticity as a means of expression in puppet theatre in current forms of theatrical practices and in the media space; to conceptualize the significance of hand plasticity in puppet theatre as a factor in the development of imagination and fantasy by appropriate implementation in the practice of actor's training; to substantiate the possibility of transforming the scientific conceptualization of hand plasticity as a key means of expression into the development of director's modeling of a theater project; to highlight the innovative directorial techniques using metaphors, symbols, allegories with the help of hand plasticity that have a long-term perspective.

The scientific substantiation of the creative art project highlights the logic of studying its subject matter. The first chapter outlines the theoretical and methodological foundations of understanding the issue in contemporary humanities. The author identifies those problematic circles that are the context for analyzing the chosen topic and creates the basis for clarifying its key deeper meanings. The work traces the logic of understanding hand plasticity in the historical experience of artistic culture forms. The research systematizes the material of a wide range of artistic practices, which is the basis for further conceptualization of the innovative understanding of hand plasticity as an independent means of expression in contemporary puppet theatre and the implementation of its potential in the author's creative project.

The second chapter analyzes the specifics of hand plasticity as an independent means of expression in puppet theatre and as a factor in the development of creative imagination and fantasy. Attention is paid to a multifaceted consideration of the improvised puppet, the ways of its plastic reproduction, including the method of alienation.

The third chapter is devoted to the implementation of the capabilities of hand plasticity in an innovative creative author's project – the performance play “Circle of Feelings”. All stages of the director's modeling of the project are outlined, with an emphasis on the existing potential of expressiveness of hand plasticity. Special attention is paid to defining the tasks of the director through the prism of pedagogy and presenting their algorithm when creating the art project “Circle of Feelings”.

The scientific substantiation ends with the presentation of its generalizing provisions as conclusions. The key aspects of the theoretical understanding of hand plasticity as a concept are formulated. At the same time, the potential effectiveness of this approach in real-stage performance is demonstrated. This illustrates the logic of the formation of an author's stage project as the implementation of in-depth reflections on the conceptual theoretical basis of own searches and understanding of current trends in the development of theater practice.

The work consists of the introduction, three chapters, conclusions, a list of references and appendices.

**Key words:** art of puppet theater, hand plasticity, plastic gesture, gesture, means of expression, metaphor, symbol, sign, imagination, fantasy.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дослідження

1. Сільченко Т. І. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2020. Вип. 26. С. 180–185.
2. Сільченко Т. І. Жест в пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2022. Вип. 31. С. 24–35.
3. Сільченко Т. І. Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. Вип. 32. С. 43–49.

### Інформація про апробацію результатів дослідження

4. Сільченко Т. І. Символ, знак, метафора пластичного жесту рук крізь призму філософії // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку». м. Харків, 17-18 листопада 2022 р. Харків, 2022. С. 272–274.
5. Сільченко Т. Виразність пластики рук в контексті інформаційного простору // II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій і суспільства». м. Ізмаїл, 6 жовтня 2023 р. Ізмаїл : ЦФЕНД, 2023. Ч. 2. С. 61–62.
6. Сільченко Т. Народження звуків та до текстове звучання у роботі над етюдом з пластики рук або імпровізованою лялькою // Методичний семінар «Міждисциплінарний аспект навчання акторів, режисерів та сценографів»: доповідь. м. Київ, 25 січня 2022 р., каф. мистецтва театру ляльок, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого.
7. Сільченко Т. І. Пластична підготовка рук актора для роботи з лялькою / Методичні рекомендації. Київ : вид-во Ліра-К, 2022. 36 с.

8. Сільченко Т. І. Поліжанровість пластичних засобів в мистецтві театру ляльок // Міжнародний арт-діалог візуально-пластичних форм театру : в рамках культурно-мистецького заходу «Світ у долонях»: доповідь. м. Ужгород, 6–7 листопада 2023 р.
9. Сільченко Т. Жест як символ, знак у пластиці рук // II Міжнародна науково-практична конференція «Театральна педагогіка: історія, сучасність, майбутнє»: доповідь. м. Миколаїв, 8-9 жовтня 2021 р.

**Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту, що відбувалася на міжнародних та всеукраїнських заходах, а також в навчальному театрі «Арлекін» на базі кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого:**

Вистава «Чарівні руки лялькаря» як частина апробації творчого мистецького проєкту, показ відбувся на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 29 вересня та 5 грудня 2020 р.

Демонстрація вистави «Чарівні руки лялькаря» (апробації творчого мистецького проєкту) у II міжнародному онлайн-фестивалі лялькових театрів «Кукляндия» в м. Караганда (Казахстан), 12 грудня 2021 р.

Апробація частини творчого мистецького проєкту з пластикою рук «Пластичні руки» (виконавці 1 курс, художній керівник – старший викладач Урицький М. Я.), показ відбувся на кафедрі мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 03 лютого 2021 р.

Проведення лекції та майстер-класу «Пластика руки та імпровізована лялька як засоби відображення почуттів, сприйняття світу та терапевтичний вплив на глядача» у рамках UNIMA на міжнародній платформі «Лялькарі Німеччини та України», м. Дюссельдорф, Німеччина, листопад, 2022 р.



Участь у творчому проєкті освітніх відео для організації Hålogaland Amatørteaterselskap (аббревіатура – NATS), що підтримує розвиток театрального мистецтва у Північній Норвегії з відео-лекцією «Пластика руки та імпровізована лялька», квітень, 2023 р.

Презентація творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів». Показ відбувся на навчальній сцені «Арлекін» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого кафедри мистецтва театру ляльок. м. Київ, 18 травня 2023 р.

Демонстрація творчого мистецького проєкту пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів» у рамках з'їзду Міжнародної спілки діячів театру ляльок «UNIMA-УКРАЇНА», показ відбувся на навчальній сцені «Арлекін» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого кафедри мистецтва театру ляльок, м. Київ, липень 2023 р.

Демонстрація пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів» у культурно-мистецькому заході «Світ у долонях» на Міжнародному арт діалозі візуально-пластичних форм театру, листопад 2023 р.

Демонстрація пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів» у рамках II Міжнародного мультижанрового фестивалю для молоді аудиторії «СТРУС», Львів, 18 листопада 2023 р.

Демонстрація творчого мистецького проєкту пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів» у рамках Всеукраїнського віртуального огляді-конкурсі «Прем'єри сезону» (2022 – 2023 рр.) від Міжнародної спілки діячів театру ляльок «UNIMA -УКРАЇНА», Київ 2023 р.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>12</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛАСТИКИ РУК В ІСТОРИЧНОМУ ДОСВІДІ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК .....</b>	<b>20</b>
1.1. Пластика рук і пластичний жест в контексті проблематики тілесності .....	20
1.2. Жест в соціокультурній комунікації .....	26
1.3. Пластика рук як символ, знак, метафора .....	32
1.4. Логіка осмислення пластики рук в образотворчому та екранних мистецтвах .....	39
1.5. Специфіка пластичного жесту в хореографії та пантомімі .....	51
<b>РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАСТИКИ РУК В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК .....</b>	<b>57</b>
2.1. Пластичність рук в театрі тіней .....	57
2.2. Художня виразність пластики рук в театрі ляльок .....	60
2.3. Пластика рук в театрі ляльок як чинник розвитку уяви і фантазії..	65
2.4. Імпровізована лялька й дієвість методу очуження .....	68
2.5. Пластика руки в актуальних формах театральних практик та медіапросторі .....	73
<b>РОЗДІЛ 3. ПЛАСТИКИ РУК В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ВИСТАВИ-ПЕРФОМАНСУ «КОЛОПОЧУТТІВ» .....</b>	<b>84</b>
3.1. Режисерський задум пластичної вистави в контексті мистецької науки і практики .....	84
3.2. Реалізація пластичного проєкту і робота над сценічними компонентами .....	88
3.3. Аналіз музичного компоненту і звукового образу .....	92

3.4. Хореографія, пластична виразність рук та майстерність актора: сукупність завдань .....	101
3.5. Інноваційні режисерські ідеї у вирішенні пластичної вистави і потенціал реквізиту як засобу виразності .....	106
3.6. Визначення завдань режисера крізь призму педагогіки та мистецьких технологій .....	115
3.7. Алгоритм завдань під час створення мистецького проєкту «КолоПочуттів» .....	116
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	119
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	121
<b>ДОДАТКИ</b> .....	135

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Простір сучасної культури уявляється надзвичайно насиченим активними інноваційними пошуками на перетині традиційних художніх практик і актуальних інструментів мистецького висловлювання. В такому контексті народження нових художніх форм, цікавих прийомів, оригінальних просторових рішень в сучасному театрі ляльок останніх десятиліть набувають особливого значення.

Специфіка мистецтва театру ляльок передбачає чимало засобів виразності, де метод створення за допомогою ляльки традиційно вважають основним і першорядним. Водночас серед всіх існуючих засобів виразності можна виокремити пластику рук актора, яка по суті не є лялькою, але у самотійному виконанні, під час створення художнього візуального образу, постає як надзвичайний потужний засіб естетичного впливу на глядача. Це пов'язано з образною мовою мистецтва театру ляльок, умовністю сценічних образів, перформативністю, забезпечених як безпосередньо лялькою, так і пластикою рук актора, трансформованою у виразність пластичного жесту в якості основного засобу виразності.

Така зміна акцентів потребує глибинного переосмислення природи пластичного жесту, його специфіки в театрі ляльок і в ширшому полі мистецьких практик. Дослідження жесту пластики рук дозволить виявити логіку трансформації на сцені природного жесту людини, а також емоції і почуття як першопричин його народження у метафоричний та символічний ряд як засіб виразності при створенні художнього образу вистави. Перетворення почуття на жест, а жесту на процес оживлення навколожестового простору із подальшим оформленням його у конкретний сценічний образ, потребує принципового переосмислення сутнісних характеристик театру ляльок як такого, а водночас, – чіткої концептуалізації, базових понять і характерних формовиявів.

Водночас в актуальному дискурсі мистецтва театру ляльок помітною є відсутність спеціальної теоретичної уваги до пластичного жесту рук як

потужного емоційного засобу виразності. Надто на тлі глибокої укоріненості в його специфіці взаємозв'язку між жестом як першопричиною пластичного образу та, власне, створенням пластичного образу в руці, що є предметом символічного оживлення. Брак відповідних теоретичних розвідок, цілісного аналізу особливостей використання жестових рухів рук в контексті сценічно-театрального мистецтва та осмислення важливості пластики рук в мистецтві театру ляльок зумовлюють необхідність спеціального дослідження.

Пропонований творчий мистецький проєкт створить перспективу всебічного вивчення пластичного жесту та формує передумови розширення важливості пластики рук як засобу виразності в театрі ляльок і ширшому колі мистецьких практик.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Об'єкт дослідження** – пластика рук як засіб виразності у театрі ляльок.

**Предмет дослідження** – особливості використання пластики рук і пластичного жесту в театрі ляльок.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні феномену пластики рук як потужного самостійного засобу виразності, його сутності і принципів художнього використання.

Для досягнення поставленої мети передбачається вирішення таких **завдань**:

- з'ясувати стан розробленості проблеми, охарактеризувати теоретико-методологічні засади та джерельну базу дослідження;
- розглянути ключові концептуальні поняття «пластика рук», «жест», «пластичний жест» в контексті проблематики тілесності та з'ясувати взаємозв'язок між ними;
- дослідити основні аспекти тлумачення жесту як знаку, символу, метафори;

- виокремити логіку осмислення пластики рук в історичному досвіді образотворчого та екранних мистецтв, хореографії та пантомімі;
- дослідити пластику рук в театрі ляльок в контексті сучасних сценічних практик;
- дослідити художню виразність пластики рук в якості чинника розвитку творчої уяви і фантазії;
- охарактеризувати види імпровізованої ляльки та дієвість у засобах її відтворення методу очуження;
- оцінити потенціал пластики руки в контексті актуальних театральних форм й на тлі сучасних тенденцій розвитку мистецького та медійного середовища;
- окреслити етапи режисерського моделювання пластичної вистави «КолоПочуттів» та зробити аналіз роботи над сценічними компонентами;
- концептуалізувати інноваційні режисерські прийоми з використанням пластики рук, що мають довгострокову перспективу.

**Методи дослідження.** Специфіка предмету обґрунтування передбачає залучення методологічних стратегій широкого кола гуманітарних дисциплін. Дослідження має міждисциплінарний комплексний характер і спирається на загальнонаукові теоретичні методи:

- *аналітичний* – у вивченні наукових розробок та безпосереднього процесу виникнення й розвитку пластичного жесту, класифікації прийомів у сучасному мистецтві театру ляльок;
- *джерелознавчий* – для встановлення інформаційної цінності та значущості джерел в процесі опрацювання емпіричного матеріалу, у роботі з візуальним контентом при перегляді репродукцій, фото, відео матеріалів тощо;
- *культурологічний* – в осмисленні історичної генези пластичного жесту на тлі широкого соціокультурного контексті, з урахуванням логіки його бачень в мистецьких практиках;

- *порівняльно-типологічний* – для виявлення схожих і відмінних пластичних жестів та жестових рухів в різних формах культури та комунікативних середовищах;
- *соціокультурний* – для аналізу закономірностей соціокультурних змін «мови» жесту та її відображення в динаміці естетичного розвитку та сучасному використанні;
- *системний* – з метою комплексного аналізу пластики рук і пластичного жесту;
- *теоретичного узагальнення* – для окреслення концепційних положень і підведення підсумків дослідження.

**Теоретичною базою** дослідження стали:

- праці з розгляду концепту тіла і тілесності у філософському дискурсі (Гомілко О., Сидоренко Л. І. та ін.);
- історико-мистецтвознавчі розвідки українських (Хміляр О., Чумак Н. В. та ін.) та зарубіжних (Леві-Брюль Л., Райм Б. (Rime B.) та ін.) дослідників, присвячених надприроді жесту та його ментальності;
- культурологічні дослідження жесту як засобу комунікації (Коттон Г., Гаррісон С., Парк В. (Park W.), Зайц Р. (Seitz R.J.) та ін.);
- теоретичні праці, присвячені семіотиці жесту (Дельоз Ж., Лайкесн Е. (LeQuesne E.), Ліндерберг Р. (Lindenberg R.), Піз А. Піз Б., Райм Б. (Rime B.), Шерфельд Г. (Scherfeld G.), Уліг М. (Uhlig M.) та ін.);
- наукові розробки, що містять ґрунтовне дослідження символу, знаку, метафорі в пластиці рук (Керлот Д., Ортега-і-Гасет Дж., Пірс Ч., Соссюр Ф. де., Смітт Дж. та ін.);
- мистецтвознавчі та історичні розвідки (Демідко О., Крижанівський О. П., Михайлова Р., Ярмоленко М. та ін.);
- театрознавчі праці, що досліджують образ і семантику пластичного жесту в мистецтві танцю (Пригода Т., Станішевський Ю., Чабан Н., Чепалов О., Шаріков Д., Шкарабан М. М. та ін.);

- роботи, присвячені актуальним формам театральних практик (Гротовський Є., Єременко М., Коваленко О., Сварник Б., Брехт Б., Крег Г. та ін.) та психології уяви, фантазії (Кузнецов М., Заїка Є. та ін.);
- дослідження естетичної природи театру ляльок та його специфіки вітчизняними та зарубіжними дослідниками (Бучма-Бернацька О., Іванова-Гололобова Д., Неупокоев Р., Рубинський О., Русабров Є. та ін.) та зарубіжні дослідники (Сквайєрс А. (Squiers A.), Тіліс С. та ін.);
- розгляд педагогічної складової пластики рук у вихованні актора українськими дослідниками (Сільченко Т., Фесенко С. та ін.).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні **вперше** теоретично:

- обґрунтовано специфічність пластики рук як основного засобу виразності в театрі ляльок;
- опрацьовано широкий емпіричний матеріал логіки осмислення пластики рук в образотворчому мистецтві;
- окреслено можливості пластичної виразності рук і жесту в якості предмету міждисциплінарних досліджень;
- виокремлено дієвість пластики рук як засобу виразності театру ляльок в актуальних формах театральних практик та в медіапросторі;
- концептуалізовано значущість пластики рук в театрі ляльок як чинника розвитку уяви і фантазії відповідним впровадженням в практику підготовки актора;
- обґрунтовано можливість трансформації наукової концептуалізації пластики рук як ключового засобу виразності в розробку режисерського моделювання театрального проекту.

**Вперше** практично:

- реалізовано пластичну виставу-преформанс «КолоПочуттів», в якій використано всі теоретичні складові дослідження наукового обґрунтування;



- обґрунтовано інноваційні режисерські прийоми з використанням метафор, символів, алегорій за допомогою пластики рук, що мають довгострокову перспективу;
- задіяно широкий спектр застосування додаткової пластики рук у передачі зовнішніх та внутрішніх емоційних переживань персонажів.

**Практичне значення отриманих результатів.** Теоретичні і практичні матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані в освітньо-науковій та творчій роботі студентів вищих мистецьких навчальних закладів, де існують кафедри мистецтва театру ляльок та у професійній діяльності акторів і режисерів театру ляльок України та за її межами. Теоретична та мистецька складові дослідження дозволять розглянути пластику рук як самодостатній самостійний засіб виразності в мистецтві театру ляльок для створення художнього образу. Також, може призначатися у якості методичного і систематизованого підходу для навчання лялькарів майстерності актора театру ляльок, зокрема та пластичних дисциплін загалом задля подальшої перспективи його розвитку.

Спеціальний курс, розроблений за темою творчого мистецького проєкту допоможе засвоїти основні принципи мистецтва ляльок і його складових компонентів через пластичне втілення руками символів, знаків, метафор, і стане в нагоді акторам, режисерам, а також викладачам.

**Апробація матеріалів дослідження.** Результати *наукової* складової висвітлювалися в доповідях: на методичному семінарі «Міждисциплінарний аспект навчання акторів, режисерів та сценографів» (Київ, 25 січня 2022 р.), міжнародній науково-практичній конференції «Театральна педагогіка: історія, сучасність, майбутнє» (Миколаїв, 8-9 жовтня 2021 р.), міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 17-18 листопада 2022 р.), міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій і суспільства» (Ізмаїл, 6 жовтня 2023 р.), науково-практичній

конференції в рамках міжнародного арт-діалогу візуально-пластичних форм театру «Світ у долонях» (Ужгород, листопад 2023 р.).

Результати *мистецької* складової демонструвалися у вигляді: вистави «Чарівні руки лялькаря» на кафедрі мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, 29 вересня та 5 грудня 2020 р.) та на II міжнародному онлайн-фестивалі лялькових театрів «Кукляндия» (Караганда, Казахстан, 12 грудня 2021 р.); вистави «Пластичні руки» на кафедрі мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, 3 лютого 2021 р.); читання лекції та проведення майстер-класу «Пластика руки та імпровізована лялька як засоби відображення почуттів, сприйняття світу та терапевтичний вплив на глядача» у рамках UNIMA (Дюссельдорф, Німеччина, листопад 2022 р.); відео лекції «Пластика руки та імпровізована лялька» творчому проєкті освітніх відео NATS (Північна Норвегія, квітень, 2023 р.); презентації вистави «КолоПочуттів» на навчальній сцені «Арлекін» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого кафедри мистецтва театру ляльок (Київ, 18 і 20 травня, 2 і 26 червня 2023 р.), в рамках з'їзду Міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-УКРАЇНА» (Київ, 5 червня 2023 р.), в рамках культурно-мистецького заходу «Світ у долонях» на Міжнародному арт діалозі візуально-пластичних форм театру (Ужгород, листопад, 2023 р.), у рамках II Міжнародного мультижанрового фестивалю для молоді аудиторії «Струс» (Львів, 18 листопада 2023 р.) та на Всеукраїнському віртуальному огляді-конкурсі «Прем'єри сезону» (2022 – 2023 рр.) від Міжнародної спілки діячів театру ляльок «УНІМА-УКРАЇНА» (Київ, 2023 р.).

**Особистий внесок здобувача.** Запропоноване наукове обґрунтування – це самостійно виконане дослідження, яке розглядає природу, символіку і знаковість жестикуляції пластики рук у широкому мистецтвознавчому контексті, що дозволяє максимально докладно та змістовно розкрити його тематику. Зроблено ґрунтовний аналіз особливостей використання пластики руки як специфічного засобу виразності в площині мистецтва театру ляльок. У виставі реалізовано теоретичні складові наукового обґрунтування та вперше

в Україні застосовано авторські режисерські прийоми з використанням візуальних знаків, метафор, символів, алегорій, відтворених пластикою рук, що унаочнюють змістові сенси та мають довгострокову перспективу.

**Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту** зумовлена його метою та завданнями. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновку, списку використаних джерел (148 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 164 сторінки, з яких 108 сторінок основного тексту.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛАСТИКИ РУК В ІСТОРИЧНОМУ ДОСВІДІ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

## 1.1. Пластика рук і пластичний жест в контексті проблематики тілесності

У проблемному полі сучасної гуманітаристики дискурс щодо «пластики», «жесту», «пластичності» як невід'ємного атрибуту «мови тіла», «образу тіла», «тілесності» як такої має багаточисельні інтерпретації. Власне, як і безпосередньо поняття «тіло» і «тілесність» в їх сутнісному вимірі та на тлі певного соціокультурного контексту. Хоча розуміння окресленої проблематики має значну історичну тяглість, огляд праць А. Шопенгауера, К. Леві-Строса, Ф. Ніцше, М. Фуко, Е. Гуссерля та інших підтверджує багатозначність та багатоаспектність інтерпретацій концепцій тілесності. А водночас, – створює підґрунтя суттєвих теоретичних узагальнень в українській філософській думці, які підставно можуть ставати опертям оновленого бачення окресленої проблематики спеціальними гуманітарними дисциплінами. Так О. Гомілко, досліджуючи «метафізику тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі» проводить глибокий аналіз форми тіла, простежуючи його роль і функції у світовій культурі, ідентифікуючи глибокі онтологічні корені поняття «тілесного», «життєвого», «життєдайного» [16].

Цілком зрозуміло, що сучасне тлумачення «тілесності» далеко відійшло від філологічного словникового визначення, де слово «тіло» пояснюється як «організм людини або тварини в цілому з його зовнішніми і внутрішніми проявами» [87]. «Філософський енциклопедичний словник» прирівнює «тілесність» до «тіла» і тлумачить «тіло (тілесність)» в найширшому сенсі як «філософський концепт що визначає чуттєвий характер людського буття як його невід'ємну онтологічну ознаку» [87, с. 638].

Питання фізичного тіла (тілесності) тісно пов'язане з природою та генезою західної метафізики як такої. Концептуалізацію проблематики «тіла» спостерігаємо, зокрема, від античності з відомою вагомістю концепту

тілесності в світобаченні й культурі в цілому, уваги до співвіднесення категорій «тіло», «душа», «думка» до біблійного дискурсу, коли «у християнстві суттєво змінюється метафізичний сенс «тіла» через підняття на новий онтологічний щабель тіла Христа» [87, с. 639]. А також, – «душа» стає частиною тіла, його соматичною одиницею. В подальшій перспективі осмислення значення тіла та важливості жесту зустрічаємо як в класичних філософських, так і у власне культурологічних розвідках з урахуванням специфіки різних епох та їх характерних формовиявів.

Дослідниця Л. Сидоренко розглядає тілесність як складне явище, яке не обмежується біологічними законами, а тісно пов'язане з психічними і ментальними процесами та несе відбиток культурно-цивілізаційного розвитку [74, с. 43–48]. Безсумнівно, пізнання та розуміння тілесності вимагає міждисциплінарних досліджень, де важлива роль належить не стільки природничим, скільки гуманітарним дисциплінам, філософії, культурології, мистецтвознавству тощо. Адже «в сучасних дослідженнях тілесність розглядається як особливий продукт взаємодії тіла та духу, що формується з моменту зачаття і до самої смерті<...>Тілесність людини – не є просто її «біологія», а виражає систему сенсів людини, в основу якої – ставлення до життя та смерті<...>Тілесність виявляється і в формі тіла – через асиметрію, характерні рухи, позицію, постановку, ритм, темпи тощо. Тілесність є рухливою, мінливою...» [87, с. 43–48].

Окреслені підходи уявляються необхідним контекстом глибинного розуміння специфіки окремих форм культури, а надто театру, де тіло актора є свого роду базовим інструментом творення художнього образу.

Театрознавець П. Паві розглядає поняття «тіла» в двох концепціях, де перша визначає тіло актора як «ланку між спонтанністю та абсолютною контрольованістю, природно-спонтанним тілом і тілом-лялькою, яке суб'єкт або режисер як духовний творець тримає завжди за нитки і орудує ним» [49, с. 534]. Д. Дідро свого часу в «Парадоксі про актора» висував версію появи видатного актора як «іще однієї чудової ляльки, за нитку якої смикає

поет, визначаючи їй за кожним рядком відповідну форму гри» [21]. Подібна «маріонетизація» людської істоти досягає апогею в теорії «надмаріонетки» Г. Крега. Друга концепція, – «тіло» є лише опорою в театральній творчості актора, що «існує у тексті і репрезентує фікцію», відіграє певні функції посередника у театральній церемонії [87, с. 534].

Суть рухів тіла полягає в передачі емоцій, які здійснює актор, володіючи та керуючи своїм тілом. Чимало режисерів намагалися дати різні визначення поняттю «мова тіла». Ці визначення характеризують пошук знаків, які не базуються на людській мові, а лежать в площині образності. «Іконічний знак, перебуваючи на півдорозі між об'єктом та символом об'єкту, стає архетипом мови тіла: ієрогліфи в Арто і Мейєрхольда, ідеограма у Гротовського тощо. Тіло актора стає «тілом-поводирем», за яким жадібно стежить глядач, являючи собі репрезентовані образи та ідентифікуючи себе з ними. Кожна символізація та семіотизація наштовхуються на ускладнену закодовану присутність тіла і голосу актора» [49, с. 535]. Семіотизація певних елементів, передача інформації, сенсу вистави виникає лише тоді, коли вони отримують чітку функцію знаковості.

Будь-які пластичні рухи та жести людини наповнені певним індивідуальним сенсом. Кожне функціонування тіла, як на сцені, так і поза сценою, вимагає ментальної репрезентації пластичного образу. «Актор чутливіше, ніж не актор, інтуїтивно, миттю оволодіває власним тілом для творення образу, вираження свого ставлення до навколишнього середовища, партнерів на сцені, до публіки й простору взагалі. Зображуючи жестами, актор спонукає глядача сприймати дійову особу та «сцену», уявно ідентифікувати себе із ним» [49, с. 535]. Таким чином, виконавець може контролювати декілька складових: образ, власний вплив на глядача, забезпечуючи ідентифікацію, сприйняття образу і, водночас очуження від нього. В той час, як глядач не тільки може бачити тіло актора, його пластику, жести, а й відчуває його (кінетично) в рухах. Акторське тіло нагадує глядачу своє власне тіло, його властивості та значення рухів.

У своєму словнику дослідник театру П. Паві характеризує жест як «позицію, рух тіла, здебільшого довільний. Його актор контролює і виконує більш-менш відповідно до значення тексту або абсолютно самодостатньо» [87, с. 161].

Одним із важливих компонентів жестикуляції є руки, за допомогою яких люди передають основну інформацію, ідеї, думки тощо. Руки – це не тільки активна і активна частина людського тіла, вони є досконалим біологічним інструментом, які можуть «мовити» та виражати почуття, це – знак дії. Якщо розглядати руки «не біологічно, а символічно, - зазначає Р. Неупокоев, - з них можна створити скульптуру, яка навіть у аполонічному дискурсі вважатиметься лялькою. Символічна точка зору не переймається якістю та молекулярним складом матеріалу предмета, до якого було застосована специфіка ігрової ляльки» [45, с. 31].

Жести мають символічне значення, що відрізняє їх від фізичних дій. Якщо тіло розглядати не з боку його біологічного призначення, а як «неживу субстанцію», то воно «набуває необхідної форми залежно від художньої мети та піддається «оживленню» як лялька. У такому разі руки актора можуть виконувати роль, наприклад, ніг і, навпаки, коліно може стати головою, голова – тулубом тощо. Якщо до такого дельозівського «тіла без органів» із метою анімації приєднати маску, що до того ж є предметом та витвором художника, то, безумовно, ми теж отримаємо ляльку» [45, с. 31]. Саме в такій логіці міркувань особливої значущості для нашого дослідження набуває визначення «пластичний жест» з урахуванням сутнісного тлумачення поняття «пластика»

Терміни «пластика» і «пластичний» належать до засадничих категорій мистецтвознавчих дисципліни і передбачають одну з базових характеристик творення художніх образів на різних етапах історичного розвитку. Виявлення їх змістовної природи та аналіз тлумачень на науковому, фаховому рівнях унаочнюють, що обидва терміни мають досить широкий спектр застосування. Водночас розуміємо, що поняття «пластика» традиційно початково асоціюється з образотворчим мистецтвом, – графікою, скульптурою,

живописом, архітектурою, – «які відносять до просторових, зорових (позірних), виходячи з того, що їхні твори мають предметний характер, з'являються шляхом обробки речового матеріалу і існують у просторі» [42, с. 145].

З латини поняття «пластика» – «plasticе», яке має один спільний корінь з «plasticos», що перекладається як «зручний для ліплення», «податливий». Є припущення, що термін «пластика» має походження з англійської, проте в англломовному перекладі для позначення цього терміну є тільки «fine arts», себто «красні мистецтва». З італійської «plastic» перекладається як «скульптура».

Скульптура – об'ємно-пластичне тіло в просторовому середовищі, має близькі до живопису принципи, передбачає «гармонійність і виразність форми, зображень, образів» [44]. У просторовій формі вирішальне значення має пластика об'єму і лінії. Важливо, що саме ця ознака є кардинальною складовою та принципіальною відмінністю від інших мистецтв (музика, література, театр, кіно тощо), які «сприймаються на слух, «розширюються» в часі, синтезуються з найрізноманітнішими зоровими уявленнями (кіно, театр) тощо» [42, с. 146]. І все ж сьогодні поняття «пластика» усвідомлюється як невід'ємна характеристика рефлексії так само щодо видовищних мистецтв: екранного та сценічного, особливо балетної хореографії. Завдяки пластичності і пластиці балет, хореографія і пантоміма досягають образної виразності. «В широкому сенсі це об'ємна виразність людського тіла взагалі, яка проявляється у статиці й динаміці та виникає в результаті індивідуально-характерних особливостей фігури, ходи, манери тримати себе, рухів та жестів людини. Набуті у конкретному життєвому контексті, вони отримують певне емоційно-сміслові значення» [42, с. 146].

В театрі ляльок одним із основних засобів виразності є лялька або руки актора. Ляльку, яка є штучною, а також руки актора, що мають ототожнення з лялькою (або пластичним образом) «оживлює» (призводить до руху) виконавець, актор. В даному випадку «ляльку» можна назвати скульптурою,



що оживає. Засіб виразності в мистецтві хореографії – пластика людського тіла, що наближає його «до образної структури твору скульптури та притаманних йому мистецьких засобів: скульптура – як «застиглий танець», танець – як «жива скульптура» [1].

У сценічному мистецтві – це «загальна гармонія, узгодженість рухів та жестів, основана на виправданому положенні усіх частин тіла, при якому нерухомість сприймається як один із моментів перерваного руху» [42, с. 146]. Важливим засобом танцювальної лексики в мистецтві танцю є пластика, що впливає на танцювальні рухи, жести, позиції, пози, а також загальну композицію танцю, включаючи його зміст, індивідуальність і емоційне забарвлення.

Для сприйняття пластичних форм важлива композиція, що визначає їх послідовність, тобто виразність елементів у цілісному творі, що забезпечується їх узгодженням, взаємозв'язком і взаємодією. У цьому напрямку також формується концепція пластичного руху. Він бере початок зі скульптурного розуміння людської позиції та передбачає творче переосмислення руху тілесного як предмета мистецтва, перетворення його на мову «пластичного матеріалу» і таким чином розкриття внутрішніх, емоційних і духовних станів. При цьому рух проявляється як зовнішнє, сюжетне спонукання до дії, і як «ритмічне розгортання пластичної форми у просторі або на площині, в тому числі у протиставленні дилеми «рух – спокій». Спокій є результатом завершеного руху або станом, що передує руху з його внутрішнього визрівання, як дещо, що продовжується безкінечно, як коротка пауза між двома протиборними рухами» [42, с. 147–149]. У пластичному образі сценічних мистецтв рух тісно переплітається із спокоєм – це і спокій замкнутого в собі руху, і це також рух життя, прихованого в спокійній формі нерухомості.

Отже поняття «пластичність» - це засіб художньої мови багатьох мистецтв (архітектура, образотворчі – візуальні, видовищні – сценічні, екранні тощо). Йдеться про різні форми виразності, визначення їх образності і

композиційної побудови, зображальні та стилістичні елементи. Саме в таких підходах усвідомлюємо специфіку поняття «пластичний жест» і його сутнісні характеристики в просторі театральних практик загалом. А в театрі ляльок зокрема, концептуалізуючи його максимальну виявність в пластиці рук як присутньому засобі виразності, першопричині і вивершенні пластичного жесту. Надто урахуванням того, що «пластичність якраз і означає подвійну здатність отримувати та створювати форму» [87, с. 333].

## 1.2. Жест в соціокультурній комунікації

Жести, як символічна форма, є частиною людського спілкування і передають почуття, інформацію або певне значення. Їх характеристики показово проглядаються у філологічному окресленні відповідних понять в різних європейських мовах. Наприклад, згідно визначення з французької, «жест» (*geste*) означає: рухи тіла, головним чином кисті, рук, голови, незалежно від того, чи мають вони значення: робити жести під час розмови [26]. В іспанській мові «жест» (*gesto*), – дія, реалізована емоційно чи емоційним імпульсом [25].

Жест можна розглядати як спосіб передачі інформації, або ж знак. Показовими уявляються узагальнення Д. Морріса, котрий розглядає його як психомоторну дію, в якій міститься багатозначний зоровий сигнал. «Результат знаку, що подається, залежить не від того, які сигнали ми посилаємо, а від того, які сигнали отримує глядач. Люди, які спостерігають за нашими діями, не відрізняють наші свідомі Основні Знаки від несвідомих та випадкових<...>Ось чому термін «знак» краще використовувати в більш широкому значенні «дія, що спостерігається» [116, с. 21–24].

Дати одне визначене тлумачення конкретному жесту або жестовим рухам фактично неможливо, їх вельми багато і кожен набуває власного сенсу залежно від певного контексту. Відбиток рук людини на стінах печери, або зображення жесту у релігійному, міфологічному, езотеричному, культурному контексті має беззаперечний символічний сенс. Доісторичне знання є

підґрунтям жесту-метафори. «Метафоричний жест як найбільш важливий елемент соматичної мови, – на думку Н. Чумак, – стає важливим фактором в процесі комунікації, що дозволяє зрозуміти внутрішній світ співрозмовника» [95, с. 121]. Уявляється можливим припустити, що людина, яка жила в архаїчному суспільстві, за допомогою свого тіла та жестів намагалася відтворити почуття, емоції, або зімітувати оточуючу її природу, явища, полювання тощо. «Можна сказати, що мова тіла була природною мовою суспільства<...>Спостереження за первісними племенами в Південній Америці та Африці показали, що мова тіла і, в більшості випадків, жестів людей первісної культури майже нічим не відрізняється від аналогічної мови цивілізованої людини» внутрішній світ співрозмовника» [95, с. 124].

Рухова жестикуляція людей передає внутрішній та емоційний стан людини, не зважаючи на плин часу, простір, культурні, соціальні та економічні умови. Серед емоційних жестів можна виділити два основних види: надмірна жестикуляція і стримані жести. Надмірна жестикуляція людини може бути пов'язана з відсутністю зворотного зв'язку під час спілкування, а може бути ознакою тривоги, невпевненості тощо. Стримані жести виражаються через невеликі рухи, за якими ховається певний психолого-емоційний стан, як приклад: невеликі ритмічні рухи рук пальців часто супроводжують пошуки забутих слів. Про внутрішнє зосередження або занепокоєння нерідко свідчить неконтрольований нервовий рух вибивання ритму, про сильно пригнічений гнів – стиснення кулака.

Багато дослідників невербальної комунікації розглядають проблему смислового наповнення жесту в різних культурах в компаративному аспекті. Людина жестом може передавати інформацію, закодовану в універсальних символах, зрозумілих кожному. Великий палець, піднятий догори, – розповсюджений жест, що позначає гарно зроблену роботу, вподобайку у соціальних мережах. «Проте у деяких частинах Європи та на Близькому Сході цей жест може бути образливим. Тільки тому, що цей жест поширений, він не обов'язково є універсальним<...>Походження цього жесту є спірним:

вважається, що вперше його використовували в боях гладіаторів. Так вирішувалася глядачами доля переможеного воїна<...>вражає насамперед те, що жест пережив й римлян, й їхню мову, латину», – стверджує В. Пак «внутрішній світ співрозмовника» [137]. Насправді в різних країнах піднятий догори великий палець може мати різні значення. В концепції дослідника А. Піза цей жест, в залежності від місцевості, може мати декілька значень: «голосування» на дорозі; «все в порядку»; при різкому підйомі великого пальця догори він дорівнюється до нецензурної лайки і стає образливим; в Греції – «стули пельку!»; або ж цифру «1», в той час, як вказівний палець – цифру «2»; для дайверів цей знак – підйом на поверхню тощо «внутрішній світ співрозмовника» [51, с. 8–10].

Вказівний палець, направлений на людину, може бути образливим у багатьох африканських країнах, тому що там пальцем показують тільки на неживі предмети, в той час, як в багатьох інших країнах це не вважається занадто образливим вчинком [111].

Відомий жест, де великий палець затиснутий між вказівним та середнім, в різних країнах світу також має різні значення, до прикладу: в Італії такий жест прирівнюється до вульгарного жесту (на кшталт середнього пальця); в Хорватії – відсутність того, що людина шукає (все, що у вас є – це дуля!); в США та Великобританії – цей жест у більшості стосується дітей, коли дорослий наче бере їх за носа тощо. «Коли справа стосується жестів мови тіла в процесі спілкування, важливо пам'ятати, що те, що ми говоримо, ми говоримо своїми словами, тональністю та мовою тіла. Наша мова тіла часто передає більше, ніж слова, які ми використовуємо» [111].

Один і той самий жест може мати кілька значень, але, попри те, можна об'єднати «наміри» одного і того ж жесту, якщо визначити про що він говорить і як діє. «Вивчення малюнків із спостережень, зроблених сотні років тому, дасть лише обмежене розуміння того, як цей жест використовувався. Я б стверджував, що їхні способи обговорення жестів<...>обмежені підходом до

людських стосунків, - стверджує С. Гаррісон. - Вони здаються такими різними в порівнянні з тим, як мислителі ставляться до тіла, руху та розуму» [122].

Символіка жестів (швидше сигналів, ніж символів) мають повсюдне поширення і загальноприйняте значення, їх налічують понад дві тисячі, як то: стиснутий кулак означає агресію, небезпеку, складені руки – спокій тощо.

Австралійський психолог А. Піз робить розподіл жестових рухів на дії і найбільш поширені жести: долонями (відкриті долоні говорять про чесність і відданість; пальці, окрім вказівного, зібрані в кулак – сила, вказівний жест, примус до дії тощо), кистями (рука, що охоплює зап'ястя, - невинуваті очікування, спроба самоконтролю тощо), руками (схрещені руки з великими пальцями, спрямованими догори, - захист або негативне ставлення до чого-небудь; схрещені на грудях руки зі стиснутими кулаками – вороже відношення до партнера) тощо [51, с. 102–108]. Жестам притаманна варіативність, обумовлена, насамперед, індивідуальними особливостями людини і багатофункціональність. Як то мах рукою може використовуватися як ознака відчаю, відмова від чого-небудь або притягнення уваги. Американські дослідники Б. Райм та Л. Скіаратура розподіляють жести на декілька видів: пантомімічні, іконографічні (або іконічні), символічні (або емблеми), зображувальні, логіктопографічні, метафоричні, знакові та дейктичні, які в непрофесійній мові називають «вказівними, складаються з жестів рукою або пальцями, спрямованих на якийсь візуально або символічно присутній об'єкт» [141, с. 247].

Жести-символи можуть бути універсальними для різних культур і зрозумілими лише певній культурі, як мова прихованих повідомлень. «Серед усіх груп жестів найскладнішими регуляторами поведінки визначено жести-символи. Складність їх декодування пов'язана з тим, що вони мають подвійну природу й містять одразу декілька значень» [88, с. 5].

Мають свою класифікацію і жести-дотики, адже фізичний контакт є важливим засобом взаємодії між людьми, що формує як поняття про навколишній світ – емоційне або формальне (обійми, поцілунки, материнські

дотики тощо), так і прояв найсильніших емоційних, психологічних і фізичних почуттів (любов, ненависть, приниження, побої тощо).

В психології невербальної комунікації загальноприйнятої систематизації рухових жестів немає, але вони розподілені на природні (несвідомі, імпульсивні, рефлексорні) і штучні («мова» глухонімих, професійні жести, придбанні тощо). Пальцеві жести покладено в основу «дактильної» мови для глухонімих, де кожна пальцева комбінація відповідає певній літері. Літературознавча енциклопедія пояснює: «В мові для глухонімих римські цифри – це спрощена схема всіх п'яти пальців. Наприклад, ліва сторона цифри V асоціюється з великим відставленим пальцем, а права – з іншими чотирма; X – це дві п'ятірні, схематично протиставлені по вертикальній осі симетрії» [38, с. 178].

У спілкуванні найбільш поширені жести пов'язані з рухами за участю рук. За допомогою жестів пальців можуть спілкуватися люди, які мають різні національні мови. Приміром, всім зрозумілі жести, значення яких зображують такі акти: їсти, пити, не розмовляти або розмовляти тихіше, зупинитися, кликати, палити, стріляти тощо. Не менш символічного значення набували й динамічні рухи пальцями, так звана «розмова» за допомогою пальців. Широковідомий фразеологізм «розмовляти руками» або ж «пояснювати на пальцях» означає доносити матеріал максимально зрозумілим до публіки. Французький філософ та етнолог Л. Леві-Брюль пише: «Насамперед, в мові жестів, як і в словесній мові, живою і реальною єдністю є не ізольований жест або знак, а фраза, почасти довга складна сукупність, що виражає нероздільним чином якийсь повний закінчений зміст. Зміст жесту визначається контекстом<...>Людина, яка говорить мовою жестів, має у своєму розпорядженні у готовому вигляді зорово-рухові асоціації у великій кількості: уявлення про істоти та предмети, з'являючись у його свідомості, одразу ж приводить у дію ці асоціації. Можна сказати, що він мислить, описуючи предмет [130, с. 126–127].

В добу середньовіччя жести і жестова мова, поширення якої приписують християнським чернечим орденам, була одним з важливих джерел інформації, про що існують писемні згадки, датовані X–XII сторіччями. Завдяки ченцям відбувається ширення мови жестів Європою. Спілкування цією мовою було ефективними: використання пальців як алфавіту або для запам'ятовування проповідей, для обмеженого спілкування під час церемонії, а згодом – як обітниця мовчання. Видається цікавим, що середньовічний трактат «*Monasteriales Indicia*» описує систему жестів для спілкування, яка використовувалася в різних англо-саксонських монастирях. Це робилося для того, щоб новачки англосакси змогли легше засвоїти латину. Також на ведення діалогу накладалося табу, таке необхідне для «богоспоглядання». Праця «*Monasteriales Indicia*» описує 127 жестів, що позначають предмети і людей, з якими монахи стикаються в повсюдному житті. [110, с. 146–147]. Ряд знаків, що мають підґрунтям «первинну іконічність, є образотворчими або кінетичними. Зображення знаку хреста шляхом накладання лівого вказівного пальця на правий<...>є чітким живописним жестом [110, с. 160]. Більшість знаків ченців були метонімічними, лишень невелика кількість могла означати метафору. «Дослідження синтаксичних і семантичних процесів, залучених до побудови цих жестів, вказує на деякі універсальні засоби створення мови жестів, зокрема, спираючись на встановлення іконічного відношення між основою та референтом кожного жесту» [110, с. 167]. Оскільки згодом використання жестової мови стає розповсюдженим й поза межами монастиря, виникає нагальна потреба у їх кодифікації в письмовій формі. Деякі знаки мови жестів зберегли своє значення до сьогодні.

За дослідженням Л. Леві-Брюля, деякі первісні спільноти за потреби використовували мову жестів. Наприклад, в одному племені в Австралії удовам було заборонено говорити рік після смерті їхніх чоловіків, і протягом цього часу вони спілкувалися мовою жестів. Жінки продовжували контактувати з оточуючими, вправно використовуючи жести різних положень рук, ліктів, кистей. Деякі з них додержувалися табу ще довго після закінчення

трауру. У деяких племенах на півдні Австралії як жінки, так і чоловіки вільно володіли мовою жестів. Це було зручно для тубільців-мисливців: вони руками сигналізували одноплемінникам, що знають, яку тварину вони знайшли і де вона знаходиться. Серед племен північної Австралії існує добре усталена мова жестів, яку розуміють і застосовують у повсюдному житті аборигени по всьому північному Квінсленду. У Північній Америці широко поширена мова жестів: аборигени, які належать до різних спільнот, не знаючи «звукової» мови своїх співрозмовників, можуть використовувати жести, щоб спілкуватися і розуміти одне одного [130, с. 124–125].

Основу «дактильної» мови глухонімих складають згадані вище знаки і жести пальцями, які були поширені поміж ченцями. В XVI столітті іспанський монах-бенедиктинець П. де Леон створює офіційну мову жестів для спілкування людей з вадами слуху в суспільстві.

Грунтуючись на минулому досвіді жестової мови монахів, Г. Боне створює спеціальну систему візуальних символів, які могли б допомогти глухим людям навчитися «говорити». Він закладає підґрунтя «пальцевого алфавіту», який використовує правицю для позначення букв. Затим Ш. де л'Еппе засновує першу у Франції державну школу для глухих дітей, що функціонує до цих пір.

### **1.3. Пластика рук як символ, знак, метафора**

Філософське дослідження соціального значення пластичного жесту передбачає широкий спектр його розуміння і варіативність бачень в історії філософії та культури. Виділена науковцями іконо-символічна природа пластичних жестів та їх особливий характер переконливо свідчать про необхідність більш пильної уваги до даної теми. Чимало мислителів XX ст. по-різному аналізують проблематику пластичного жесту, цей аспект отримує широку увагу в гуманітарних науках, але безпосередньо в філософських баченнях жест залишається малодослідженим.



Антична ідея пластичних жестів є одним із компонентів їх розуміння як об'єктів духовного початку у тілі. Важливі витoki розуміння специфіки жесту можемо бачити в працях Аристотеля, Лукіана, Квінтіліана, Цицерона.

Жести руками вважалися символами зв'язку людини з Богом в середні віки. Сучасна гуманітаристика має багатий досвід опису літургійних та іконічних жести, як ідеальних моделей дослідження.

Пластичний жест рук був не лише виявом повного відображенням душі, але й одним із способів для її вдосконалення і створення благочестивої зосередженості, про що свідчать тексти Блаженного Августина й сучасні розвідки Ж. ле Гоффа, Д. Бреммеар та ін.

В епоху Відродження пластичний жест рук набуває подальшого суспільного значення. Про жест згадують Б. Кастільоне, Е. Роттердамський інші автори. Жест тут може поставати як один засобів закріплення вищого статусу за допомогою хороших манер, а водночас і необхідною якістю досконалої людини. Дж. Бульвер і Дж. Боніфаціо описують його у своїх дослідженнях як універсальну мову, яку можна було використати для розмови та спілкування з мешканцями нововідкритих територій. Ф. Бекон наголошує на ньому як на засобі навчання, який може усунути невизначеність усного спілкування вчителя з учнями. Важливо що пластичний жестовий знак руками є самостійним засобом спілкування, його розуміння не обмежується функціями доповнення, супроводу, пояснення мови, він має провідне значення в багатьох ситуаціях при комунікації. У багатьох випадках він може висловити те, що просто не піддається вербалізації.

Жести є соціальними символами, що відповідають певним ідеалам і цінностям соціуму. Ю. Лотман розглядає символи як вираз глибокого сакрального змісту, проводить порівняльний аналіз символів, алегорій, художніх образів, метафор та інших суміжних категорій [39, с. 191–199]. Особливість знаку-символу полягає в його здатності викликати універсальну значущу реакцію не на сам символічний об'єкт, а на сферу традиційних значень, конвенційно пов'язаних із цим об'єктом.

Спираючись на узагальнення Дж. Шмітта, маємо можливість виокремити причини тяглої цікавості до проблематики жесту впродовж століть.

1. З-за того, що багато людей були неписьменними, пластичні жести були вагоміші, ніж письмові документи [144, с. 126].
2. Церемонійність була дуже важливою. Повсякденне життя, а також урочисті та священні церемонії (меса, вінчання, весілля) були ритуалізовані. Жести, у свою чергу, є одним із основних механізмів ритуалу, тому їх збереженню та відтворенню приділяється значна увага.
3. У суспільстві існує ієрархія. Будь-яка соціальна група має свої власні різновиди жестів, тому забороняється виходити за їх межі.
4. Своєрідне уявлення про свою душу і тіло, при якому душа прагне до Бога, і головною ціллю людини стає спасіння душі, що породжує пластичні жести смирення, вдячності, благословення.
5. Застосування пластичності в жестах рук є вагомими при виконанні ритуальних таїнств – причастя, хрещення, миропомазання тощо [144, с. 136–150].

Аналіз, що розкриває природу людської пластики плинном століть, розкриває і природу жестів у кожній окремій локальній площині. Єдність цих аспектів, зародження і функції пластичних жестів, взаємозв'язок між ними дає можливість охопити їх універсальною теоретичною системою і позиціонувати онтологію жестів у всіх сферах життя і культури, розглядати пластичні жести крізь призму соціально-філософського знання.

Повсякденне життя людини наповнене символами і знаками, які регулюють її поведінку, персоніфікують наповнюють змістом. В теоретичних роботах Ю. Лотмана, Ч. Пірса, Ф. де Соссюра та інших філософів символу приділяється значна увага. Слово «символ» (від грецької «*simbolon*») означає знак, знамення, сигнал. У семіотиці Ч. Пірса символ означає «форму вираження і передачі духовного змісту культури через певні матеріальні

предмети чи спеціально створювані образи та дії, що виступають як знаки цього змісту» [50, с. 578], інакше кажучи – знак, що відсилає до предмету, переважно позначеного ним за законом асоціації узагальнень, де асоціація визначає інтерпретацію символу порівняно з об'єктом [74, с. 578–579].

Символи є конкретним видимим втіленням певних ідей та ідеалів, які служать вищими цінностями і відчуттями нашого життя і є доповненням розвитку і функціонування культури. У теорії Ф. де Соссюра поняття символу має значення, протилежне до пірсівського, де символ являється «знаком, що несе в собі зародок природного зв'язку між означальним і значеним» [77, с. 101]. Те, що Ч. Пірс називає «символом», Ф. де Соссюр називає «знаком». Мета будь-якого сигналу або знаку – замінити щось відоме, тому першою відмінною рисою знаку є вказівка або заміна будь-якого предмету чи явища.

Немає сумніву, що, як символ, так і знак є значущим відображенням чогось. Х. Керлот концептуалізує, що у випадках, коли символи обґрунтовані лише своєю символічною структурою, «описуються трансцендентні речі, що представлені в той час, як історичні та символічні, значущі раз і завжди, у всіх місцях це може бути просто перетворення символічної матерії в легенду, а тепер в історію» [124, с. 19]. Символічна мова «підпорядковується категоріям, якими є не простір і час, а інтенсивність і асоціації» [124, с. 13]. У художніх символах зміст і його вираження нероздільні, щоб стати символом в мистецтві, знаку потрібно стати образом. «Символічний образ – це не приклад (зовнішній і можливий зв'язок між предметами і зв'язками), а внутрішня аналогія (необхідний і постійний зв'язок)» [124, с. 59].

Світова культура побудована на використанні символів. Механізм утворення символів робить їх зміст ширшим, ніж образ, водночас він може підміняти знак. Але все ж символ виразніше та чіткіше відображає зміст, що стоїть за ним. Це дозволяє широко використовувати символ для образної демонстрації абстрактних понять. Його репрезентативність і асоціативність допускає його сприйняття через певну форму і переводить в глибинні прояви душі і особистого досвіду людини, до сфери її таємних переживань. «Символ

ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу культури, він завжди пронизує цей зріз вертикаллю, приходячи з минулого і йдучи в майбутнє. Пам'ять символу завжди давніша, ніж пам'ять його несимволічного текстового оточення» [39, с. 192].

Графічні, живописні та скульптурні репрезентації, поетичні та літературні образи, символіка, алегорія, метафора загалом осмислюють свої ідеї, засновані на персоніфікації. Вони базуються на певному символічному матеріалі або містять його. За визначенням К. Юнга алегорія – це «зменшений символ, пов'язаний зі лвом «знак», з позначенням лише однієї з його послідовних і динамічних можливостей» [124, с. 59]. Унаочнена алегорія притаманна не лише образотворчому мистецтву, де шляхом відповідних образів і символів в опосередкованій формі виражаються різноманітні ідеї та теми. Це візуальний образ, створений для вираження абстрактних понять. А відтак, – символічні моменти, елементи алегоричної мови присутні в багатьох формах культури, видах і жанрах мистецтв.

Жести мають свої семантичні та пластичні особливості, їм притаманне відображення характеру, емоційної спрямованості, особливості темпераменту тощо. Всі жести індивіда об'єднуються в єдину структурну цілісність, що відчутно збільшує уявлення про обсяг закладеної в ньому інформації, його змістовий напрямок та прояснює варіативність, мінливий пластичний характер, багатозначність його буття. Жестовий знак стає символом, коли він висловлює загальнозначущу реакцію не на сам символічний об'єкт, а на абстрактне значення, пов'язане з цим предметом, а також коли знак наділяється умовним, емоційним змістом.

Символ як спосіб образного освоєння світу, як художній алегоричний образ, широко використовується в усіх видах мистецтва. В театральному мистецтві будь-який елемент на сцені символізує певну субстанцію: сцена є символізацією, вона подає глядачеві особливий знак [49, с. 395]. Митців здавна приваблюють особливості використання жестових рухів, що застосовуються як додатковий виразний засіб.

Демонстрація пластичного нарративу жестами рук містить в собі смислове навантаження, виражене за допомогою символів, метафор, алегорій, і є потужним засобом естетичного впливу на людину в образотворчому мистецтві, літературі, в рамках театрального мистецтва. Провідні митці починають вивчати принципи і закони драматичного мистецтва, намагаючись максимально з'ясувати причини і механізми його впливу на людей, оскільки театр є засобом вираження високих ідей. Дослідження пластичного жесту руху маємо в текстах Д. Дідро, Б. Коклена, Г. Лессінга, А. Арто, Є. Барба, Г. Крега, Є. Гротовського, Л. Курбаса та інші.

Г. Е. Лессінг чимало своїх праць присвячує формулюванню і розробці правил пластичного образу актора-виконавця, який грає роль, задля відповідності та гармонії між зовнішньою пластичною виразністю та внутрішніми відчуттями актора. «В такий спосіб, ще у XVIII ст. Г. Е. Лессінг підходить до питання сценічної техніки з урахування психофізичних особливостей людини, намагаючись знайти акторські прийоми для відтворення на сцені природної поведінки персонажів, і якщо у наступні століття, жодна з систем акторського мистецтва не обходила проблему взаємозалежності фізичної і психічної складової у роботі актора над образом, то саме Лессінг став першим, хто свідомо їх корелює» [41, с. 25].

«Вперше Г. Е. Лессінг використовує поняття «знак» ще під час роботи над чорнеткою до «Лаокоону» (1763), яка є розгорнутим планом порівняльного аналізу пластичного і поетичного мистецтв» [40, с. 165]. Головною ціллю дослідження німецького теоретика є встановлення відмінностей між простором і часом в мистецтві та «різницею знаків», якими вони користуються. «На думку Лессінга, мистецтво живопису, де образи розгортаються у просторі, «зображує тіла», натомість поезія – «зображує рухи», оскільки її образна система розкривається у часі: «перша зображує рухи опосередковано за допомогою тіл, друга – тіла опосередковано, за допомогою рухів» [40, с. 1656]. Потрібно зазначити, що Лессінг, описуючи візуальні пластичні жести, наголошував на тому, щоб жести-знаки актора повинні бути,

насамперед виправдані і природні. Ба більше, теоретик «стає одним з перших, хто починає обґрунтовувати можливість використання певних пластичних кодів для візуалізації внутрішнього стану героя<...>він пропонує розглядати пластичне рішення образу як кодифікацію закладеного у ньому змісту» [41, с. 26–27].

Метафора, як специфічний пізнавальний засіб, завжди цікавила науковців, дослідників, філософів, психологів, лінгвістів, представників різних наукових галузей, серед яких Д. Гордон, М. Джонсон, Д. Лакофф, Е. Маккормак, С. Пеппер та інші. Широке використання метафор пояснюється їхньою здатністю об'єднувати в одному полі зору різноманітні предмети та явища. С. Пеппер використовує «кореневу метафору», як конструктивний інструмент наукового пізнання, що може окреслювати певне філософське бачення картини світу. Г. Блюменберг говорить про можливість побачити суб'єктивне світосприйняття за допомогою метафори, притаманній різним епохам, і про можливість відображення ідеї через метафору історію мислення та історію філософії. У книзі «Дві головні метафори» Х. Ортега-і-Гассета говориться про можливість метафори в гносеології, дослідження відомих і невідомих феноменів людської психіки.

Починаючи з філософських витоків, в процесі розвитку науки, розуміння метафоричних значень і можливостей значно розвилось. Якщо спочатку метафора вважалась лише риторичним прийомом, що може модифікувати поняття та виходити за межі логічного пізнання, то з часом її починають використовувати, як засіб вивчення явищ людської свідомості та метафізичних питань. Феномен метафори в психології говорить про те, що цей стилістичний шлях все більше визнається ключовим для розуміння основ мислення та процесу створення бачення світу, адже людина практично завжди створює уявний образ. Створюючи образи та стимулюючи уяву, метафори створюють сенс, який людина сприймає. Метафора є продуктом діяльності асоціативного мислення, яке встановлює зв'язки через подібність, аналогію чи протилежність.

У психології метафори широко використовують як інструменти в психотерапевтичній роботі. Тяжіння психологів до метафор, образів, символів не випадкове. Метафоричні образи часто є стимулюючим матеріалом у проєктивній діагностиці, і психологи активно використовують типи різних метафор для консультацій, корекцій та вирішення діагностичних проблем. Недарма Х. Ортега-і-Гассет акцентує, що «майже вся сучасна психологічна термінологія – це чиста метафора» [136, с. 76].

Пластичні жести та мова жестів як метафори можуть використовуватися не тільки в співбесіді, а й при потребі психологічної або психотерапевтичної допомоги. В різних школах і напрямках поміж сучасних психологів та психотерапевтів популярні різноманітні види карт, як то: «О»/«Ох», проєктивні, метафоричні асоціативні, асоціативно метафоричні, асоціативно символічні, асоціативно фотографічні та всілякі зображення – терапевтичні, метафорично асоціативні, психотерапевтичні тощо.

#### **1.4. Логіка осмислення пластики рук в образотворчому та екранних мистецтвах**

Маємо в гуманітарному дискурсі традицію окреслювати скульптуру, живопис, графіку та архітектуру терміном «пластичні мистецтва». І вже в цьому визначенні йдеться про акцентацію тяжіння їх образності, попри інше, до тривимірності яка максимально унаочнена в досвіді скульптури і передбачає оперування розглянутим вище терміном «пластика». «У скульптурі пластика має відношення до «лексики» образотворення і полягає у розумінні таких елементів композиції, як простір, об'єм, форма, колір, контур, рух, динаміка, світлотіньові градації, емоційне навантаження та ін.» [42, с. 146]. Прогресивну фазу переходу від єгипетської архітектурної скульптури до наступного етапу розвитку втілюють в пластику греки. Вільно розміщені статуї та їх динамічний рух у просторі, відображення естетики оголеного тіла надають їм особливого пластичного змісту. «Ідеальні пропорції, сформовані у «Каноні» Поліклета і розвинуті у понятті «калокагатії», піднімали

пластичність до висот гармонії зовнішнього вигляду та внутрішнього стану<...>Принципове нове сюжетне і пластичне рішення образу в добу Відродження базувалося вже на<...>боротьбі двох начал – творчого духу і косної матерії, що підготувала наступний етап в історії розвитку пластичної думки – бароко» [42, с. 150].

Історичний розвиток демонструє можливість подібної логіки в художньому осмисленні пластичних жестів рук. І тоді, коли при створенні художнього образу митець бачить жест як знакову систему, що набуває символічного значення. І тоді, коли він вивчається в якості анатомічної розвідки, штудії, для відтворення достовірної пластичної форми.

Історичний досвід образотворчого мистецтва демонструє широкий спектр інтерпретацій образів тіла загалом і пластики рук зокрема, відповідно до певних релігійно-магічних уявлень, ступеня розпрацьованості образотворчого канону, світоглядних орієнтирів доби, бачень митця тощо.

Надзвичайно промовисті та виразні відбитки людських рук залишили наші пращури-художники доби палеоліту на стінах печер. І «це не випадкові відбитки, а магічні знаки» [19, с. 12–14]. Вони безсумнівно мали особливий сенс в межах первісного синкретизму як такого. Ми зустрічаємо такі зображення, зроблені сажею і охрою в жовтих, червоних, коричневих, чорних кольорах поруч з образами представників тваринного світу в багатьох досліджених вченими об'єктах, включно з гротом Шове (Франція), вік якого налічує понад 36 тисяч років, і, наприклад, печерою Ласко, що прикметна значним обсягом образотворчої спадщини людини первісної доби.

Людські постаті з виразно піднятими догори руками, – граційні рухи рук завмерли у русі танцю або у жестах плакальниць, – присутні на давньоєгипетських зображеннях. Промені сонячного диску – Атона закінчуються зображенням долонь, руки єгипетських статуток жінок котрі несуть дари підняті у виразному пластичному жесті. Водночас, пам'ятаємо як про значущість образотворчого канону в давньоєгипетській художній традиції, так і особливу роль жестів та рухів рук в релігійних обрядах та



культурних практиках. Єгипетська релігія була глибоко вплетена в повсякдення і багато жестів в якості символів контекстуються до простору сакрального. Ось кілька прикладів:

- Жест обіймів і скріплення руками – жест, при якому обидві руки зігнуті і зведені до грудей, символізує ідею об'єднання сил чи єднання; використовувався в ритуалах, на зображеннях в сакральних сценах для вираження релігійного сенсу єдності.
- Підняття рук в молитовному жесті – підняття рук з долонями, спрямованими догори, символ поклоніння вищим силам, богам, фараону тощо.

В значній мірі канонічно уніфіковане й індуїстське мистецтво, де кількість рук і пальців божества, їх розташування у дрібних деталях відіграють важливу роль: рука Шиви, що показує на ногу, означає порятунок; піднята рука символізує захист; вогонь в руці означає знищення світу полум'ям; удари рукою по барабану – акт творіння тощо. Статуетка танцюючого бога Шиви – свого роду енциклопедія індуїзму: кожним стрибком свого танцю він створює або руйнує світи; дуга з язиками вогню – символ космічної енергії; чотири руки – нескінчена могутня сила; маленька жіноча фігурка у волоссі – богиня річки Ганг тощо [36, с. 450–455].

Пластика рук, жестові рухи руками, їх зображення на ментальному рівні поєднуються зі священним, духовним або надприродним явищем, пов'язаним із сакральністю. Сакральність надає рукам особливого статусу та значення, вона може виявлятися в різних аспектах життя: в релігіях, історії та традиціях, природі і космосі, мистецтві та символіці, особистих духовних переконаннях.

В різних релігіях, культурах і віруваннях сакральність має свої власні традиції, символи та обряди. Основні аспекти сакральності містять в собі святість, божественність, обряди і ритуали, етичний і моральний контекст. Сакральність може стосуватися як фізичних об'єктів, зокрема, святинь, обрядових предметів, символів, так і абстрактних понять, таких як життя, моральні цінності, віра тощо.

Зображення рук мають особливе значення і в християнській традиції. Вони набувають певних визначених символічних значень в різних іконографічних сюжетах. Наприклад, руки Ісуса Христа котрий жестом благословляє або торкається людей або ж особливі жести рук в зображеннях апостолів чи святих, що символізують їхні місії та послання (зокрема, Святий Петро може бути зображений з ключами від небесного царства в руці). Зрештою, йдеться і про молитовні жести або жести благословення повсякденних релігійних практик, включені в образотворчий канон. Зображення рук в християнській традиції мають релігійне символічне насаження і слугують нагадуванням про духовні цінності та віру.

Особливо виразним прикладом уявляється візуальне втілення культу Божої Матері, укорінене, наприклад, у візантійському християнстві, вплив якого відчувається у сучасних православних іконописних традиціях та релігійних практиках. Божа Мати відігравала важливу роль у духовному житті імперії, чимало її зображень увійшли в традицію з власною символікою та іконографією. Особливо показовим уявляється в контексті нашої проблематики образ Богоматері Оранти (Молитовниці), надто з огляду на його втілення на відомій мозаїці Софійського собору у Києві.

Саме поняття «оранта» (від лат. «organs») – означає «молиться» або «благає», а отже йдеться про один зі способів візуального вираження духовного зосередження та молитви. Існує практика застосування терміну «оранта» до зображень жінки яка молиться, стоїть в позі молитви з піднятими руками в різних культурних та історичних контекстах: «Афінська оранта», Оранта в індійському мистецтві символізує різні божества або жіночий принцип, що взаємодіє з космічними силами, непоодинокі зображення Оранти ранньохристиянському мистецтві римських катакомб III - IV ст., де не завжди йдеться про Богородичні образи тощо.

Особливо показовим в контексті нашої проблематики уявляється ще один сакральний образ, – Manus Dei, Рука Божа. Витоки відповідного мотиву ми зустрічаємо ще від доби пізньої античності в ранньохристиянській та

іудейській традиції. Особливо цікавим є наявність відповідного зображення на фресках синагоги античного міста Дура-Европос (територія сучасної Сирії), де маємо обсяжне візуальне втілення Старозаповітних сюжетів, що подекуди осмислюється в контексті становлення традиції вже християнської.

Загалом синагоги, як місця релігійних зібрань в іудаїзмі, свого часу могли містити різноманітні мистецькі елементи, включаючи фрески з зображенням рук. Однак зауважуючи що тут, як і в мусульманській традиції, існують певні обмеження стосовно зображення образів та зображення Бога або божественних істот, варто згадати такий символ як «хамса» – амулет у вигляді руки з відкритою долонею із захисною функцією від негативних сил або символи рук, які представляють різні аспекти віри, як то левітські руки, які тримають книгу Тори тощо.

В творах образотворчого мистецтва протягом тисячоліть жестові рухи втілюються, як фіксовані в об'ємі чи площині рухи тіла людини, що передають ідею або почуття автора. Звернемося до окремих хрестоматійних прикладів. Леонардо да Вінчі в своїй фресці «Таємна вечеря» (1495-1498), як прийом творчої виразності, використовує жести пальців і положення рук для передачі характеру і настроїв персонажів: після звістки Ісуса кожен апостол виявляє емоційний стан, реакцію на слова учителя, включно і через пластику своїх рук. Мікеланджело Буонарроті вибудовує композицію фрески «Створення Адама» (близько 1511), на якій руки Адама і Бога практично торкаються одна одної, як символ народження душі, для концентрації глядача передусім на руках персонажів. Водночас, в підґрунті сприйняття цього образу з необхідністю бачиться відчуття загального концепту Руки Божої, що має згадані вище ранні витоки й різнопланове представлення в християнській іконографії.

В світському образотворчому мистецтві образ руки завжди викликає особливу зацікавленість, оскільки руки – вельми важлива деталь, зокрема і в передачі портретній характеристиці людини. Способу передачі почуттів та емоцій через їх зображення надавали чимале значення, як і зображенню

обличчя в портреті, адже руки здатні передати чимало інформації, як то вік, професію, стан здоров'я, темперамент, фізичну та духовну складові людини.

В досвіді образотворчого мистецтва умовно можна виокремити два типи інтерпретації жестів рук. Перший тип: пластика рук як невід'ємна складова виразно-акцентного композиційно-сюжетного вирішення художнього твору. Другий тип: зацікавленість пластикою руки та жесту, коли зображення пластики руки набуває певної самоцінності в майстерній підготовці та замальовці, штудії, ескізів. А отже, – може розглядається, як об'єкт виокремленої уваги, так подекуди і як самостійний мотив мистецтва. Цікаво, що відповідні різнопланові мотиви рук зустрічаємо і в ранньому досвіді фахового вишколу в українській традиції у так званих «кужбушках», – альбомах, де зібрані навчальні малюнки учнів Києво-Лаврської малярні XVII – XVIII ст.

Зауважимо, що подекуди етюди можуть набувати значення самостійного твору. Класичний приклад: німецький майстер епохи Відродження А. Дюрер, роблячи окремі етюди та ескізи, присвячує особливу увагу виразності рук персонажів майбутніх картин. Його етюд «Три руки» (1494) відомий тим, що в ньому маємо зображення лівої руки в різних ракурсах. Широковідомий і його малюнок «Руки, що моляться» (1508), де митець зображує руки з дивовижною анатомічною точністю, а водночас маємо пластичне вираження смиренності та гармонійного єднання людини з Богом. З часом в художній культурі цей зразок позбувається функції підготовчого твору і стає самодостатнім символом молитовного стану і звернення до Бога. Показово, що А. Дюрер наприкінці життя створив працю «Чотири книги про пропорції тіла людини», докладно описавши правила зображення людських рук.

У картині «Мадонна в скелях» (1494) Леонардо да Вінчі через пластику материнських рук зумів показати любов матері: поза Мадонни демонструє захист своєї дитини. Роботи Леонардо, де зображена виразна пластика рук, так само пов'язані з відповідними штудіями, – його так званими «кінематографічними» образами рук.

З плином часу в образотворчій традиції маємо ситуацію, коли рука як така в образотворчому мистецтві стає цілеспрямованим об'єктом зображення. Так, наприклад, вже у ХХ сторіччі голландський художник М. Ешер у живописі використовує певний підхід до зображення рук як прийом творчої виразності. Його робота «Руки, що малюють» створена в контексті характерних для майстра просторових фігур та об'єктів, що суперечать законам геометрії. Рука, основна ідея і завдання художника, детально прописана і анатомічно реалістична. Злегка роздуті вени під шкірою випирають, добре видно складки на згині пальців, які тримають олівець, нігті трохи світлішого кольору. Одна рука малює іншу руку, але і вона сама є вже намальованою.

Прагнення до втілення образу руки як самостійного пластичного мотиву маємо і в скульптурі др. пол. ХІХ – ХХ ст. Скульптор О. Роден створює серію моделей рук, що стає самостійним втіленням виразної сили пластики. Маємо в його спадку і роботу «Рука Творця» (1898-1902), що зображує руку Бога у створенні Адама і Єви. «Рука Бога» (1953) відома робота шведського скульптора В. Міллеса є алегорією людської крихкості перед лицем долі: маленька людина зі здивованим обличчям, розкинутими руками стоїть на велетенських пальцях руки.

Зустрічаємо пластичні образи рук і з іншими конотаціями. Відомий французький актор і талановитий скульптор Ж. Маре створює для свого друга скульптуру «Крізь стіну» (1989), на ній людина пролізає ногою і відштовхується від стіни руками, ніби намагаючись втекти. Сучасний американський скульптор Е. Тірадо створює надзвичайно реалістичні статуї гігантських людських рук із дерева, де кожен палець вирізаний з цільного бруска дерева. Скульптор з Вірменії А. Арутюнян виготовляє у білому мармурі гігантську скульптуру «Руки дружби» (1967), присвячену дружбі Єревану та італійського міста Каррара. Структура композиції така: вказівний палець правої руки майже торкається великого пальця, що спирається на долоню лівої руки. Італійський художник Л. Куїні створює у Венеції

монументальну скульптуру «Опора»: дві гігантські руки, що піднімаються з каналу підтримати готель Ca'Sagredo.

Маємо й відповідний український досвід. Художниця та скульпторка Л. Давиденко на виставці «Мова руки» представляє пари керамічних рук, що унаочнюють різні значення: тактильне – рукостискання, різноманітні дотики; виразне – через руки матері, батька, бабусі, музиканта тощо. Твори надзвичайно виразні та текстурні – оголені м'язи, сухожилля, судини.

Окремо зауважимо втілення руки як пластичного мотиву в монументальній скульптурі. «Рука пустелі» (пустеля Атакама) чилійського художника М. Іраррасабаль на пам'ять про жертв несправедливості та тортур має 11 метрів заввишки. Його ж «Руки Пунта-дель-Есте» (1982) (Уругвай) - стирчать із піску дві верхні фаланги п'яти пальців. Майже подібна робота майстра знаходиться в Мадриді (1987). У Маямі, штат Флорида, є 12-метрова скульптура руки, що тягнеться до неба, із розташованими на ній сотнями маленьких фігурок людей, які тримаються за руку і одне за одного створена архітектором К. Трейстером. Скульптура «Рука гармонії» (1999), виконана з бронзи і граніту, розташована на пляжі в східній частині Корейського півострова. Скульптура рук, складених у молитві, розташована біля входу до кампусу Університету в Оклахомі (висота близько 20 метрів, вага 30 тон). Гігантська сталева скульптура індонезійця Н. Нуарти (на північ від м. Бандунг) презентує величезну руку, що висить в просторі, її мізинець, середній та безіменний пальці серед зеленого пейзажу, а на долоні лежить маленька фігурка, чия розслаблена поза вказує на нашу захищеність Господом. У Рамсгейті, графство Кент (Англія), є скульптурна композиція з двох рук заввишки 2,5 метри, простягнуті з землі, тримаючи на долоні молекулу.

Цікавою аналогією такої «монументалізації» мотиву руки в скульптурі є його популярність в просторі стріт-арту. Зокрема в сучасній українській традиції є художники, які часто зображують руки або мають роботи з виразними графічними зображеннями рук. В доробку відомого художника-монументаліста С.Радкевича роботи «ПроЦєСтворення» з 3-метровою «рукою

Творця», декілька робіт на тему «Апостол Петро», мурал «Фрагменти надії». Останній стає маніфестом проти насильства та жорстокості, закликом до мінімального співрозуміння. Образи руки часто відіграють важливу роль в яскравих та деталізованих стріт-арт роботах Rustam Qbic. Kislov, роблячи акцент на яскравих кольорах та геометричних формах, включає в свої роботи і графічні зображення рук. В рамках творчого дуету Interesni Kazki в мрійливих роботах Waon руки можуть бути частиною сюжету. Часом включає зображення рук до своїх робіт і Muha. Це лише декілька художників, які активно працюють в галузі українського стріт-арту і додають вулицям та містам України креативності та виразності через свої творіння, в роботах яких помітне зацікавлення мотивом руки.

Навіть поодинокі наведені приклади дозволяють вважати, що точність зображення руки в класичній традиції з часом призводить до емансипації її як пластичного мотиву в рамках модернізму та постмодернізму. А в підґрунті цієї логіки розвитку, попри інше, й традиція відповідних пошуків в контексті композиції та сюжетного вирішення в європейському живописі.

Чудово зображені й виразні руки на картині Тіціана «Динарій Кесаря» (1516) – їх пластика підкреслює композиційне зіставлення зіставленню двох фігур у створенні художником виразного контрасту й передачі глибокого філософського сенсу.

В своїй картині «Повернення блудного сина» (1666-1669) Рембрандт зосереджує увагу на руках батька, який зустрічає сина: їх положення, пластична форма (сила і ніжність), підкреслені світлотінню, демонструють безкрайню любов, прощення, милосердя. В іншому творі, – «Єврейська наречена» (1885), – художник акцентує надзвичайно ніжні, люблячі, хвилюючі й трепетні руки молодят.

Розгубленість, нудьга, самотність зчитуються в сплетених руках демона М. Врубеля «Демон, який сидить» (1890). Могутні плечі і руки демона відтворює з надзвичайною виразністю. З майже повністю вивернутими руками в кистях, демон, поглинений власними думками, не відчуває фізичного болю.

На картині Пікассо «Старий гітарист» (1904) пальці музики такі довгі й тонкі, що ледве дотягуються до струн, але здається, що звучить тиха і сумна мелодія.

Традиційною була увага до пластики рук й в академічному живописі. Наприклад, В. Бугро активно використовував зображення рук для вираження емоцій і почуттів. В картині «Розбитий глек» (1891) все напруження і негаразди передані саме через пластику і затиск рук дівчини, яка розбиває глек, що і створює зіпсований настрій. У «Данте і Вергілій у пеклі» (1850) В. Бугро зображує битву між двома проклятими душами. Художник – майстер академічної анатомії, чудово передає напад однієї істоти на іншу через зображення м'язів, нервів, кінцівок сухожилля і всього тіла.

Український художник В. Черкасов зображує чуттєві руки композитора і диригента М. Колесси, що застигли в майже сакральному жесті, коли диригент робить замах оркестру, немов набравши подих перед початком твору. І здається, що за мить зазвучать перші акорди.

Важливий досвід візуалізації певних емоційних, а відтак і пластичних станів маємо в просторі авангарду першої третини ХХ ст., де почасти близькими засобами виразності оперує, наприклад, живопис і кінематограф.

Пластика рук, що використовується з огляду на виразність її візуального образу, показова в німецькому кінематографі на початку ХХ століття. Експресіонізм як напрям, що виникає в театрі та літературі на території Європи близько 1910 року, не може не знайти відображення в музиці, образотворчому мистецтві, а також в творчості символістів та філософів. Його суть полягає не в наслідуванні дійсності, а в передачі експресії внутрішніх переживань людини, динамічності, бунту протилежностей. «Звільнене від обов'язку наслідувати дійсність мистецтво звернулося до внутрішнього світу людини. Але не індивіда, а Людини взагалі, в контексті світу і наближеного абсолюту. Експресія мала бути дією: динамічним виразом активного бунту, проявлятися в засобах, будуватися на контрасті протилежностей екстазу з вульгарністю, поетичної тендітності з криком пафосу й гротеску» [9, с. 62].



В німецькому кінематографі цього періоду експресіоністична форма передає невизначеність, страх, поразку, бідність, безвихідь, депресію, як наслідки історичної, політичної та соціальної екзистенційної тривоги того часу, а отже й прагнення показати переживання людини в момент її сильного душевного надриву. Л. Брюховецька підкреслює, що «в основі експресіонізму – принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності. Експресіонізм відкидав принцип відображення дійсності, оголошував її лише проекцією «внутрішнього бачення» людини. Світ поставав фантастично деформований, позбавлений природніх обрисів. Фатум уособлювався в одній персоні» [9, с. 63].

Для передачі гротескного і фантастичного начала превалює зображення містичних та фантастичних сюжетів з приреченістю людини та ворожістю світу. Застосовується специфічне драматичне освітлення, прийом контрастового поєднання світла і тіні, що у фільмах німецького експресіонізму інспірує відчуття спотвореного і викривленого сприйняття світу. «Велике значення надавалося галюцинаціям, снам, кошмарам безумців, для зображення яких використовувалися багатократні експозиції і напливи» [9, с. 63]. Саме через тінь руки передаються емоції, страх, душевні страждання або містичність персонажів.

Також одним із проявів цього напряму є акцентування гри актора на очах і руках, де актори обличчям намагалися створити маску істоти без свідомості з поглядом порожнечі [9, с. 63]. Важливою складовою акторської гри є руки. Виконавська майстерність німецьких акторів цього періоду базується на виразних поглядах і пластичних жестах, де тіло актора фактично не рухається, а сюжетна лінія ведеться за допомогою очей і кистей рук. Яскравими прикладами, де застосовується виразна пластика рук, є фільми «Кабінет Доктора Калігарі», «Носферату», «Носферату – симфонія жаху», «Носферату-вампір», «Руки Орлака», в останньому активно діють руки з подовженими пальцями музиканта [9, с. 64–65].

В шістдесятих роках, наприклад, кінематограф був багатий на алегорії – кіно версія «Білої дами» К. Михала, мультфільм «Рука» І. Трнки. Короткометражний анімаційний ляльковий фільм «Рука» І. Трнки (1965) – сумна розповідь про гончара Арлекіна та всемогутню Руку, алегорія про художника, який намагається протистояти владі. Режисеру не знадобилося жодного слова, щоб описати тоталітарну поведінку, яка контролює життя, роботу та смерть його підданих. Простий гончар виробляє квіткові горщики і мріє, щоб його троянда таки розквітнула. Але його просте життя раптово кардинально змінюється з появою білої Руки, яка втручається в його життя. Спочатку вона просить виліпити з неї скульптуру, застосовуючи різні прийоми умовляння, зокрема, вдається до підкупу, шантажу, загрози, але майстер відмовляє, потім вдається до маніпулювання. Прошло майже 60 років після виходу цього фільму, але актуальний прийом впливу на просту людину через засоби масової інформації до цих пір залишається найпотужнішим: Рука дістає з коробки телевізор та вмикає його. Кадри, що змінюються на екрані, наповнені символами та знаками, демонструють всесилу, загрозу та неминучість покарання: рука в товстій шкіряній рукавиці, на якій ззовні блищать і переливається дорогоцінне каміння та діаманти, - символ багатства; рука, що тримає ваги, атрибут Феміди, – символ правосуддя; рука, що тримає факел, американська статуя Свободи, – символ свободи; рука, засунута між гудзиками в кітелі чиновника – символ влади; руки в боксерській рукавиці – символ сили; рука з направленим пістолетом – символ смерті тощо, і врешті-решт гончар помирає від власного страху. Фінальним кадром мультфільму є чорна Рука, викинута догори в нацистському жесті, та шафа, перетворена в труну [58].

Анімаційний фільм І. Трнка було вирішено за принципом специфіки мистецтва театру ляльок, де пластика руки людини, власне, Рука, – виступає самостійним персонажем, та поєднання штучного і живого, адже поруч із лялькою діє справжня людська рука.

Як бачимо, в історичному досвіді образотворчого та екранних мистецтв окремі художні твори несуть у собі свого роду жестовий код часу. Йдеться про увагу до пластичного жесту як важливої складової розкриття ідеї та змісту конкретного твору, включно з баченням пластики руки в якості об'єкту спеціальної пластичного опрацювання в студіях, ескізах, начерках.

### **1.5. Специфіка пластичного жесту в хореографії і пантомімі**

На розвиток пластичних мистецтв впливає загальна логіка історико-культурного розвитку й специфіка свідомісного контексту конкретної доби. Як в будь-яких видах мистецтва пластика рук несе в собі певну глибинну смислову ідею. А на театральній сцені жест як знак і метафора через пластику рук матеріалізує в собі ряд художніх ідей, які повинен сприймати глядач.

Одним з давніших видів мистецтв, виразним засобом якого є рухи людського тіла, пов'язані з музичним супроводом, - це мистецтво танцю, який служить засобом ідейно-емоційного впливу. Основні виразні засоби в танці – це гармонійні рухи і пози, пластика і міміка, динаміка, темп і ритм руху, малюнок, композиція. «Балет – вища форма хореографії, яка сформувалась у європейському театрі впродовж другої половини XVI та початку XVIII століття<...>Зміст балету розкривається в танцювально-музичному образі», - зазначає Д. Шариков [96]. Великий вплив на розвиток танцювальної культури Європи мало відповідне мистецтво Давнього Сходу і античності, де маємо місце релігійне святкування на честь богів, «пирричні» (військові та атлетичні) танці були обов'язковою частиною виступів грецького античного театру. Д. Шариков стверджує, що «первісні танці (тотемні танці – людини-лева, kota, вовка, ведмедя, змії, крокодила, птаха; чоловічі обрядово-побутові танці – тваринні, мисливські, військові; жіночі обрядово-побутові танці – плодючості, військові, тваринні), давньосхідний танець (давньоєгипетський, давньоперський, давньоіндійський, давньокитайський), античний танець (давньоеллінський і давньоримський танець)» дали початок зародженню пантоміми [96, с. 22–28].

Особливого значення пластика рук в балеті набуває в період розвитку класичного танцю. В хореографії жест і поза самодостатньо виразні і довершені. Тут не йдеться про ціль схвилювати глядача, що постає лише в загальному контексті танцю або композиції. Балет – мистецтво умовно-реалістичне, в ньому рух поєднано з музикою, а сюжет існує в цій музиці пунктирно. В балетному мистецтві у вузькому значенні пластиком називаються спеціальний виразний засіб – пластичний мотив. Він не обмежений правилами класичного танцю, базується на комбінованій основі рухів танцюриста в танці і в житті. цей рух близький до пантоміми і особливо підходить для стилізованого, сучасного танцю.

Виразна пластика рук свідчить про професіоналізм хореографа і надає лініям руху закінченості та емоційного забарвлення, – рис, без яких хореографія втрачає свій сенс. До постановки рухів рук в хореографічному мистецтві ставляться з такою ж відповідальністю, як і до роботи над танцювальними комбінаціями або трюковою частиною.

Пластика рук в хореографії має дві функції:

- Емоційна – на рівні жестів. Рухи рук повинні відображати емоції, закладені в ідеї танцю і ступінь їх напруги; якщо принагідно згадати моторику людини в повсякденні, то варто зазначити: чим емоційніший стан, тим активніше жестикуляція, в танці ж рухи приймають форму динаміки і амплітуди, або виражають характер самого танцю.
- Виразна. Рухи рук підкреслюють і акцентують провідний рух, «промальовують лінії танцю».

Окремої уваги в контексті нашої проблематики заслуговує мистецтво танцю, де сформувалась цілісна мова символів, яка використовується як в релігійних ритуалах, так і в театрі танцю, зокрема, і у формі пластичного жесту. Заслуговує на увагу мистецтво танців в індуїстській та буддистських традиціях, де є повноцінна, існуюча мова символів, що використовується в релігійних ритуалах, театрі, танцях. Спосіб спілкування людини з навколишнім світом зовні може здатися простим і не розділеним на «власне

духовне (ідеальне) і тілесне (матеріальне), насправді всередині він надзвичайно глибокий і цілісний. «Індивід не мислить себе чітко й однозначно відділеним від природи, космосу, світової душі, якоїсь невизначеної субстанції і на рівні духовного (релігійно-містичного) світовідношення і в буденному емпіричному житті, конкретно-тілесному переживанні дійсності в усіх її виявах» [55, с. 65].

Для індуїстів релігія – це відчуття причетності до всесвіту та дотримання законів всесвіту, а життя – це релігія. «У цій двоєдиній формулі міститься весь індуїзм із його глибокою діалектичністю, розуміння єдності всього суцього, пошук єдності в різноманітті, із її високою екологічністю і сприйняттям живої й неживої природи і їхній цілісності, з одного боку, а з другого – із його скрупульозною модифікацією всієї людської активності, із його наданням реалістичного статусу буквально усім життєвим проявам» [90, с. 11]. Релігія домінує та регулює направлення всіх сфер життя, в тому числі лишали свій відбиток в художньому аспекті. Звідси основна особливість, притаманна давньо-східним танцям (індійському, єгипетському, китайському, персидському) і їх зв'язок з релігіями (індуїзмом, зороастризмом, буддизмом, конфуціанством тощо). «Безумовно, танець, який був проявом візуального мистецтва, також підкорявся і регламентувався певними релігійно-національними принципами (синтез сюжету, співу, містерії-ритуалу, танцю, пантоміми, музики), танцювальних форм, рухів, технік і системи навчання» [97].

Індійці вірять, що танець – це візуальна поезія, а візуальний вплив танцю має відповідати впливу магічної поезії. В основі «мови» танцю - танцювальні позиції, пластичні рухи, безліч комбінацій з жестів, розташувань рук та пальців, що демонструють своєрідну символічну мову. Жести є характерною і показовою рисою індійського танцю. «Жести можуть бути наслідувальними, описовими, підказуючими і навіть символічними, вони передають цілу гаму відчуттів і думок<...>вони благословляють, долоня стає благословляючою чашечкою лотосу, з кінчиків пальців злітають птахи, рухи можуть означати

небеса та землю, моря та пекло. Вони розмовляють, у буквальному значенні розмовляють. Поступово входячи у світ цього танцю, глядач починає легко читати символіку рухів та поміщати прочитане у конкретний контекст» [90, с. 25]. Мистецтво танців Сходу суттєво вплинуло на образотворче мистецтво: коли спостерігаєш за східним танцем, складається враження, що оживають статуї. Однією з характерних рис танцю є особлива скульптурність поз і пластичних рухів, що робить танець рухливою скульптурою, а скульптуру – суцільним танцем. «У стародавніх танцях основну роль відігравали музичний ритм і жести, причому в танці брала участь практично кожні ділянка тіла танцівника чи танцівниці. Найменший порух мізинця чи брови розповідав втаємниченому в секрети цього мистецтва цілу історію. Найбільше вражає в індійському танці позиція рук танцівника – мудра. Самим лише складним кодом положень своїх рук і пальців він передавав широку гаму емоцій, схвильовано розповідав про різні події з життя богів, людей, тварин» [36, с. 450–455]. Індійський танець – справжнє мистецтво пластики, де тіло, погляд, виразна пластика рук і пальців демонструє нарратив, розкриває його зміст, зберігається до сьогодні.

В мистецтві пантоміми пластика рук і жест є виразнішим за пластику рук артиста в хореографії, окрім того в виступах міма бере участь пластика тіла, рук і обличчя. Власне, за словниковим визначенням, «пантоміма (грец. мімічний актор) – вид сценічного мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою міміки, жестів, пластики тіла тощо», або ж «той, який все імітує» [38]. В епоху еллінізму з'являються танцівники-пантомімісти. Пізніше, в Давньому Римі танець отримує своє продовження в пантомімі і стає окремим видом мистецтва.

Пантоміма, на відміну від балету, має донести зміст саме за допомогою пластики всього тіла виконавця. Мім грає не тільки персонажі та обігрує речі, відповідно презентує слухові та смакові відчуття. Тіло і руки артиста-міма повинні знаходитися в гармонії. П. Паві розрізняє терміни «мім» і «пантоміма»: «Мім виявляє тенденцію радше до танцю, тобто вираження

тілом, позбавленого будь-якої образності. Пантоміма ж передає типи людей і соціальні ситуації імітацією» [49, с. 250].

В пантомімі кожен рух має значення. Деколи жест може бути допоміжним, що підкреслюватиме створену емоцію: здивування, жах, гнів, біль, хтивість, увагу тощо. Є жести і побутові, що означають дію: перегляд кінофільму, боротьбу зі стихією (вітром, заметіллю), поїздку в авто тощо. Характер жесту – комічний або трагічний, - повинен бути визначений до початку пантомімічної гри. Різниця між ними доволі проста: комічний жест швидкий, аритмічний, наче випадковий, трагічний – уповільнений, плавний, єдиний можливий. Грі міма притаманна постійна динаміка, його жест «немов речення, яке акцентує ключові моменти, відтворює ритм дії, негайно зупиняючись на початку або в кінці і звертаючи увагу на її розвиток, а не на результат (технічний чи епічний)» [49, с. 250].

Сьогодні пантоміма продовжує існувати і розвиватися в європейському мистецькому просторі. В багатьох країнах слово «пантоміма» означає абсолютно різні поняття, а європейські митці надають цьому виду мистецтва кожен свою характеристику, в залежності від специфіки їх театральних шкіл. Наведемо ряд показових визначень та узагальнень: польський режисер М. Ковальський окреслює пантоміму, як «етюд короткий, комедійний, а «міміку» як театр-перформанс, де можна показувати, що захочеться»; французький професор акторської майстерності К. Грейсаммер – як «роботу з маскою обличчя»; українська режисерка Н. Дніпренко – як «магію, де можна невидиме зробити видимим, з філософської думки теж: невидимі почуття можна побачити»; вірменський теоретик пантоміми Т. Мартиросян повідомив, що у них набуває поширення танцювальна пантоміма; український теоретик пантоміми Н. Ужвенко визначає її як «синтетичний вид мистецтва, зі своєю мовою, як хореографія, класичний балет, сучасний балет, різні мови і термінології [85].

Балет, як і пантоміма, побудований на образній символіці. В сучасному балеті пластичні рухи, знаки-жести, що несуть особливе акцентоване смислове

навантаження, стають одним з популярних композиційних прийомів балетмейстерів ХХ ст. Кодові жести та знакові образи в хореографічному мистецтві, зашифровані в пластичній комбінації, притаманні постмодернізму, вони несуть семантичне навантаження, створюючи візуальні образи. «Закодовані рухи – це частково спадщина музичних формул композиторів бароко, а почасти наслідок ускладнення смислового семантичного навантаження, що закладається в будь-який художній твір, починаючи з минулого століття<...>У балеті завжди була присутня образність і семантична складова багатьох танцювальних рухів...», - стверджує О. Чепалов [92, с. 42].

В ході розгляду теоретико-методологічних засад дослідження в історичному досвіді мистецьких практик в контексті проблематики тілесності виявлено, що пластичний жест і пластика рук є важливим фактором в соціокультурній комунікації, а також має варіативні метафоричні значення, актуальні в просторі сучасних мистецтв: екранного, образотворчого, хореографії, пантомімі тощо.

Зображення рухових жестів у художніх творах є пластичним вираженням певних глибинних сенсів, емоційного і чуттєвого стану, важливою складовою художнього образу. Візуальні практики, виходячи з власної природи, унаочнюють їх метафоричне й символічне значення в якості елементів знакової системи. А відтак, – логіка розвитку візуальних практик містить в собі суттєвий досвід осмислення пластики руки і пластичного жесту. Аналіз, що розкриває природу пластики рук і її популярність спонукає нас на подальше вивчення цієї теми в контексті засобу виразності в мистецтві театру ляльок.



## РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПЛАСТИКИ РУК В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

### 2.1. Пластичність рук в театр тіней

Одним із основних засобів виразності театру ляльок є театр тіней. Його технічні можливості, проєкції, утворені в результаті взаємодії світла із рукою, тілом, іншими предметами та фактурами, дозволяє розвивати творче мислення у контексті специфіки театру ляльок в умовах двовимірного простору, уяви та фантазії. Історія театру тіней налічує понад 2000 років відтоді, як її було зафіксовано в письмі [140]. Лялькова гра з тінню має чимало назв: «гра тіней», «гра тіней у ліхтарі», «гра земних тіней», «гра з паперовою тінню» тощо. Вважають, що театр тіней має походження з Китаю, але достеменно невідомо, де цей вид театру бере початок. Йому приписують своє «авторство» Індія та Індонезія, де до цих пір тіньові ляльки є священними і являються важливою частиною багатьох релігійних церемоній і святкувань фестивалів. В Індонезії тіньові ляльки називають «ваянг куліт», «ваян» означає «тінь, душа», а «куліт» означає «тінь, шкіра», ляльки є прообразами душ померлих предків, які оживають. Але одне відомо, що цей вид мистецтва поширився за межі країни і став світовим мистецтвом.

Театрі тіней – це комплексне народне мистецтво, яке поєднує в собі скульптуру, живопис, музику, спів, виконання. Воно тісно пов'язане з життям, звичаями та віруваннями народу і є важливою частиною традиційної культури. У період становлення і розвитку країн Стародавнього Сходу театр тіней стає явищем, яке дозволяло досвідченим і частково освіченим глядачам зрозуміти і відчувати її прихований сенс. Значна увага приділяється не тільки освоєнню ляльки, а й розвитку пластики рухів тіла, міміки, що передають символічний код. Сакральність і таємниця тіней дозволяє театру передати культурні та релігійні традиції [140]. Пластичні жести рук в театрі тіней відіграють важливу роль і в сучасних постановках.

В театрі тіней найбільше репрезентативними, з одного боку, є вистави театру ляльок, з іншого боку мають популярність ті види театру, що

використовують в якості тіней не тільки руки, а й тіло актора та композиційні відображення, що несуть певний зміст. *Театр тіней за допомогою тіла актора* вимагає гнучкості і сили тіла, акробатичних і хореографічних даних та великої сцени. Такі театральні трупи існують у багатьох країнах світу.

«Pilolobus» - американська трупа сучасного танцю, яку було засновано, завдяки викладачці танцю Е. Чейз, у 1971 році, поєднує синтез оригінального танцю і мультимедійних технологій. У виставах використовуються нестандартні техніки руху і танцю, прийоми кінетичного мистецтва, театр тіней, міміку, гімнастику, дзентай, японське мистецтво костюмування. Вистави «Відбір», присвячений темі голокосту, і «Країна тіней», в якій показано сюрреалістичні фантазії молодої дівчини, завдяки гастролям, стали відомими всьому світу. Сьогодні у трупи декілька художніх керівників різних професій, а танцювальні постановки театру протягом п'ятдесяти років, такі як «День другий», «Ніч темного місяця», «Шизен», «Латунне кільце» тощо, змінили уявлення про модерн-балет і стали класикою американського балету.

Американська балетна трупа «Moth» під керівництвом хореографа М. Пендлтона розпочинає своє існування з 1980 році, в її постановках поєднуються види сценічного мистецтва і спорту: хореографія, циркова гімнастика, акробатика, легка атлетика, театр тіней, комедія дель-арте. Техніка танцю та акробатичні трюки супроводжуються ретельно продуманим освітленням, використовується реквізит. Популярна на весь світ балетна трупа виступає в скульптурно-акробатичному, сценічному і оригінальному стилях. І хоча їх яскраві феєричні танцювальні номери відрізняються епатажем і візуальним ефектом з оптичним обманом, все ж театр тіней залишається лише однією із складових їх вистав.

«Attraction» – група з Угорщини під керівництвом З. Сича, яка демонструє оригінальні номери в жанрі силуетного театру тіней. Створена у 2004 році, стала відомою у 2012 році з виступом-презентацією своєї країни на Олімпіаді в Лондоні (Великобританія). Вистав у їх здобутку не має, але останні

десять років вони є активними учасниками різноманітних гала-концертів і шоу талантів по всьому світі.

Український театр тіней «Verba» існує з 2010 року, основним засобом виразності якого є тіло актора і хореографія. Їх відомий пластичний номер «WAR in UKRAINE» 2014 року, в якому вони привертають увагу світу до війни, розв'язаній Росією в Україні після Майдану, зазнав величезного успіху на відомому в Америці талант шоу. Основної популярності в Європі театр зазнає після того, як його художня керівниця Є. Соколова разом з початком повномасштабного вторгнення виїхала за межі країни. Створені спільно з європейськими колегами вистави стають справжнім шедевром, в ньому поєднуються різні форми мистецтва: театр тіней, хореографія, графіка, мультимедійні засоби тощо.

Вітчизняний гурт театру тіней «Fireflies» виступають у стилі силуетного театру тіней, їх знають в країні та за її межами з 2010 року. Професійний театру тіней «Delight» поєднує мистецтво театру тіней та 3D ілюзію. Український гурт «Teulis» теж працює у цьому виді сценічного мистецтва, поєднуючи театр, висококласну акробатику, оптичні ілюзії та відео проєкції. Цей театр стає відомим, завдяки гастролям по країні, Європі, Азії та участі у багатьох найбільших талант-шоу світу.

У мистецтві театру ляльок рука як виразний засіб та як об'єкт є визначальним інструментом для створення системи художніх образів, адже, коли руки починають рухатися і виконувати певну дію, вони перетворюються на мініатюрного персонажа. Сила дії полягає у відтворенні навколишнього світу та несподіваних життєвих асоціацій, створенні символічного або художнього образу, який буде пізнаний глядачами.

Особливою популярністю користується *театр тіней рук*, де головним засобом виразності теж є пластика рук, але їх проєкція відображується в тіні на екрані. На відміну театрів тіней Китаю та Японії, де у виставах використовуються маріонетки і рукавичні ляльки, тут всі фігури, персонажі та образи створюються руками акторів, тому вимагає неабиякої техніки: точних

рухів, надзвичайної гнучкості рук, розвинутих пальців та зап'ястків. Актор повинен стежити не тільки за технічною складовою рук, а й виразити емоцію маленької тіні-персонажу, як то сум, щастя, образу, радість тощо, в тіні. Це надзвичайно складно, тому що актор бачить персонаж в проекції на екран, і за допомогою пластики рук йому потрібно передати найменші деталі. Але саме ця найдрібніша і кропітка робота виконавців перетворює наївні силуети рук в персонажів з сильними і «людськими» почуттями.

Театр тіней з рук «Бурдугана Гагра» з Тбілісі створений режисером Г. Канделакі у 1982 році як театр ляльок. В його репертуарі не короткі скетчі, або номери, а переважно драматичні вистави, створені руками акторів. Це оригінальний театр, де основним виразним засобом є органічне поєднання декількох видів мистецтва: балету, пантоміми, елементів опери, мультиплікація, поєднаних на принципах класичного драматичного театру. Театр «Бурдугана Гагра» сьогодні надзвичайно популярний з Грузії та за її межами.

Ляльковий театр тіней-рук «Тініво» з України роблять маленькі сценки і скетчі, демонструючи їх на приватних виступах та розміщуючи в інтернеті.

## **2.2. Художня виразність пластики рук в театрі ляльок**

Одним з перших «реформаторів» у створенні ляльки оголеною рукою в мистецтві театру ляльок є французький лялькар І. Жолі, який визначає нову фундаментальну рефлексію щодо соціальних функцій театру ляльок після другої світової війни. Використовуючи чисту пантоміму, де рука актора стає лялькою, митець створює ряд концертних номерів для дорослих, які стають популярними в нічних клубах Парижу, як то: «Ivresses» («Екстази»), «Jeux de Cartes» («Карткові ігри»), «Les Mains Seuls» («Одні руки») тощо. І. Жолі разом з командою лялькарів створюють уявні світи, де прості об'єкти ставали метафорою («Парасольки» – від дощу і від сонця).

К. Монестьє з Theatre Sur le Fil («Театр на струні») не виступала з повністю оголеною рукою, але, тим не менш, теж заслуговує на увагу. З

мінімальною кількістю реквізиту вона створює номер, де головним виразним засобом є пластика рук.

А. Рекойн, засновник «Théâtre aux Main Nues» («Театр оголених рук», 1976) впроваджує на сцену поруч з лялькою-рукавичкою актора, який не ховається від глядача, а також вводить в мистецтво театру ляльок новий погляд на функцію актора-лялькаря, використовуючи його тіло, як елемент сценографії, як планшет, на якому відбувається дія ляльок-персонажів.

Відомий французький лялькар Ф. Жанті в першій половині своєї творчості в окремих номерах використовує руки, як частину ляльки-тантамарески. У другій половині його творчості відбувається абстрагування від естрадного жанру та спрямовування в напрямку сюрреалістичного театру, в наслідок захоплення філософією З. Фрейда. Першою виставою в цьому напрямку стає вистава «Sigmund Follies» («Безумство Зигмунда», 1883), де актор працює в системі рукавичної ляльки обома руками, розігруючи історії Грабіжника і Поліцейського, при чому його голова теж грає персонажа, періодично з'являючись над ширмою. На шляху героя зустрічаються різні персонажі, які виконані руками акторів: капітан на «підводному човні» (унітазі з кришкою); міністр з ротом посередині рукавиці; лікарка митниці з величезним бюстом, яка при виході вимагає залишити всю пам'ять. Розрізнений і незв'язний сюжет, фрейдистські теми, погано пояснені образи та ситуації – все це пов'язано зі спробою режисера передати реальність підсвідомості, в якій зосереджена суміш снів, спогадів, параноїдальних думок, амнезії, дитячих комплексів, тіла за допомогою засобів театру ляльок і пластики рук.

В Португалії доволі відомий приватний театр ляльок «Teatro Hugo & Ines», який організовує подружня пара І. Пашич та Х. Суарес. Театр існує понад тридцять років, а більшість ляльок і лялькових образів створені за допомогою всіх складових тіла людини: рук, ніг (стоп, колін, стегон), живота, спин. Досконале володіння тілом і філігранне керування «лялькою» дозволяє створювати смішні й, водночас, драматичні історії. «Teatro Hugo & Ines» стає

учасником більше ніж 200 міжнародних театральних фестивалів, серед їх робіт відомі концертні номери «Pancetta», «La Chaqueta», «La Santa Podilla» тощо.

Останнім часом у виставах театру ляльок режисери використовують пластику рук в окремих сценах, як самостійний засіб виразності, що передає метафоричний та алегоричний сенс. Так режисер М. Урицький у виставі «Діти Ноя» за твором Е. Шмітта, яку поставив в 2021 р. у Львівському академічному театрі «І люди, і ляльки», використовує пластику рук акторів у трьох епізодах.

Епізод 1. За сюжетом під час другої світової війни католицький священник рятує єврейських дітей, ховаючи їх в своєму монастирі. Діти, які, навіть одне перед одним не визнають, що вони євреї, раптом згадують материнську колискову і починають її співати. Це виявляється своєрідним кодом, за яким вони розуміють, що всі вони належать до єврейських сімей. В той час, коли діти співають цю колискову, вони руками за скляним екраном по черзі складають фігурки з їх дитинства – пташки, метелики, кораблики, хвильки. Ця, так звана, мультиплікація за допомогою рук і пісня, поєднує їх, вони, нібито змагаються, хто ще запропонує якусь фігурку з рук, що нагадуватиме їм про щасливе дитинство в їх родинях.

Епізод 2. Головний герой Жозеф, єврейський хлопчик, вперше потрапляє в католицький храм і чує звучання органу, це його вкрай приголомшує. В цій сцені режисер використовує пластику рук, за допомогою яких створюються вібруючі органні труби, якими цей хлопчик, нібито, підіймається під купол католицького костюлу.

Епізод 3. Мама одного з героїв, знаменита піаністка, потрапляє в концтабір, після закінчення війни її звільняють. Всіх звільнених з цього концтабору поселяють в готелі. Її син всім розповідає, що його мама – знаменита піаністка, і шукає в цьому готелі рояль для того, щоб мама на ньому зіграла. Після їх зустрічі в готелі, син просить зіграти на роялі, який він знайшов, але мама відмовляється, бо її пальці пошкоджені і погано рухаються. Врешті решт, погоджуючись на умовляння сина, вона робить спробу зіграти, але її пальці дуже повільно рухаються клавішами цього роялю. В даному

випадку режисер теж використовує образну мову рук – спочатку глядач бачить тільки пальці піаністки, які ледь рухаються, але в наступну музичну фразу руки вже більш впевнено літають клавішами. Руки актриси рухаються, передаючи емоцію музики та почуттів матері, в цей час на екрані з'являються руки в'язнів концтабору, їх очі, і тоді кожен з акторів по черзі виходить і починає під цю мелодію імпровізувати руками і, врешті решт, вони завершують сцену масовим етюдом-імпровізацією руками, де кожний персонаж передає своє враження, своє ставлення до цієї події, цієї музики, що передає момент свободи – звільнення з гетто.

В цій виставі режисер використовує виразну пластику рук в цих сценах задля передачі метафори, образності, що вкупі з музикою створює потужний ефект катарсису.

Режисерка К. Лавринець застосовує пластику рук протягом вистави «Гусеня на валізах», яку поставила за п'єсою драматургинь Л. Лягушонкової та К. Пенькової в Рівненському академічному театрі ляльок в 2023 році. На її думку, пластика рук допомогла зробити персонажі максимально виразними. Сюжет вистави розповідає про дівчинку, яка вимушена бігти від війни з рідної країни з однією валізою. В очікуванні потягу, який має відправити її в невідоме життя, вона з двома подорожніми ділиться спогадами про минуле. Кожна історія і спогад народжується з валізи. Кожен персонаж зроблено зі звичайної побутової речі. Щоб втілити цей задум та створити імпровізованих ляльок з буденних речей, при цьому зробити їх максимально виразними, режисер використовує пластику рук.

В сцені з Папугою оживляється дитяча рукавичка. Завдання режисера актору – за допомогою пластики руки показати папугу, передати його стан, характерність, при цьому в переході з ляльки в драматичний план чітко розмежувати, де це просто людська рука, а де персонаж, образ.

Так само в сцені спогаду про Закарпаття, за допомогою рук в рукавичках створюються двоє кажанят та дорослий кажан Граф Бакланакуру, де актори

знаходять вікову характерність, завдяки пластиці рук, що значно уточнює візуальний образ та поглиблює образи персонажів.

В роботі над образом персонажа Баклана у сцені про Харків, режисерка шукає якусь родзинку, що буде характерною для цього персонажу і відрізнятиметься від Графа Бакланакури, адже візуально вони досить схожі. Разом з акторкою вони надають Баклану особливої пластики, а також заїкання, що теж підкреслювалось пластикою руки.

На думку К. Лавриницької, для втілення її творчого задуму, що полягав у створенні історії на очах глядача, саме пластика рук, як обраний виразний засіб, найбільше підходила для втілення образів. Вона допомагала передавати емоційне забарвлення і стан персонажу, і надавала великий простір для фантазії під час його створення.

В Тернопільському академічному обласному театрі актора і ляльки в концертній програмі «Ляльки-шоу», присвяченій 35-річчю театру, режисер В. Лісовий використовує пластику рук продовж першого номеру концерту. Поява рук на ширмі плавно переходить в зорове споглядання образного ряду руками артистів: верблюд, який йде пустелею і жує колючки, сороконіжка із багатьох пальців, яка повзе вздовж ширми і зникає за її лаштунками, танці пальцями, міні-етюди, все це створює «кінематографічний» візуальний прийом. Зовнішні образи вимагають глядацької уваги і підкоряють пересічного глядача таким простим і зрозумілим виразним засобом.

Вище описані колективи заслужили кожен свою, цілком відому, славу, створюючи ефектні сценічні композиції та номери, де головну роль грає «театрально-мальовничий код». В основі їх виразних засобів – віртуозна ансамблева техніка з рук і тіл, за допомогою якої складаються візуальні образи. Вони активно використовуються в «суміжних областях» - на телебаченні, рекламній індустрії, церемоніальній індустрії тощо.

Пластика рук як виразний засіб має глибоку генезу, вона застосовується у різних мистецтвах: в кіномистецтві, літературі, фольклорно-обрядових діях, є однією з головних виразних засобів у мистецтві театру ляльок. Пластика тіла



і рук зобов'язані своїм походженням, власне, учбовому процесу, де вони з'явилися в результаті праці над завданнями рухомо-пластичних дисциплін, що згодом стали основою оригінального стилю.

### **2.3. Пластика рук в театрі ляльок як чинник розвитку уяви і фантазії**

Складність творчої роботи з рукою міститься в тому, що рука, на відміну від ляльки, не є окремим об'єктом людини, вона є її частиною, тобто суб'єктом. Перед актором стоїть завдання: заставити руку жити іншим життям, при чому не заперечувати її як об'єкт. Виразні пластичні руки актора здатні передати будь-яку емоцію або художній образ, достатньо тільки додати трохи уяви, і рука може перетворитися на багатьох персонажів, неймовірних істот і почати жити власним життям. З біологічного органу вона змінюється на механічний інструмент, або перетворюється на художній образ. Рука, як самостійний засіб виразності, може дати абсолютно оригінальні та неочікувані образотворчі та змістовні рішення будь-якої театральній-сценічній драматургії, що не залишить глядача байдужим.

Художня виразність є цільовою установкою пластики руки актора, вона може передати найтонші відмінності переживань персонажа, виразити і зобразити персонаж, народивши певний образ. Але закінчений художній образ складається з поєднання формальних ознак репрезентативних характеристик. В цьому сенсі рука як засіб вираження, якою б не була її варіативність, стає недостатньою (як засіб) саме через свою «уніформність». Тому на початкових етапах важливо приділяти багато часу розвитку пластики рук, зміцненню і розтягуванню м'язів. Практика не тільки розвиває руки в «інструменти», необхідні для кар'єри лялькаря, але й концентрує всю увагу, покращує координацію та витривалість. Незалежно від технічних аспектів, під час роботи руками часто виникає імпровізація. Створення будь-якого художнього образу, за допомогою рукотворної пластики в кінцевому підсумку, вимагає

великої уяви та фантазії, тому важливо приділяти велике значення їх розвитку початківця-лялькаря.

«Уява – властивість свідомої людини творчо переробляти попередні враження та сприйняття, створювати нові картини, не бачені раніше чуттєві та мисленні образи. Формується на основі вибіркового мисленого розчленування розмаїтих асоціацій, розмежовується на репродуктивну (відтворення відомого) та творчу (конструювання оригінальних образів), мимовільну, притаманну сновидінням, та довільну, пов'язану з конкретною творчою практикою» [38, с. 519].

Для уяви характерним є вимисел, що привносить нові складові в структуру образу, порушуючи звичний логічний ланцюжок і даючи йому непередбачувані повороти. Їй також притаманні «гранична ідеалізація об'єктів та гіперболізація окремих їх властивостей, що надає предметам і явищам особливого онтологічного статусу й іноді приписує дійсності нереальне забарвлення; позірна випадковість асоціацій, коли в єдине ціле пов'язуються елементи, наявність зв'язків, між якими в реальності не знаходиться на даному рівні розвитку пізнання ні належних підтверджень, ні спростування [30, с. 660].

Якщо уява – це розумова здатність створювати в свідомості людини нові чуттєві або розумові образи можливих і неіснуючих об'єктів на основі перетворення раніше отриманих реальних знань, то фантазія – це створення нових, реально не існуючих, міфічних, неможливих ситуацій і об'єктів. Це щось на зразок відриву від реальності, створення фантастичної картини, що явно відхиляється від реальності. По суті, уява і фантазія тісно пов'язані, і перехід від однієї до іншої дуже розмитий. «Уява – здатність образно створювати або відтворювати кого-, що-небудь в думках, свідомості; образ», - [82], а «Фантазія – творча уява. Витвір уявлення; мрія, нічим не обґрунтована думка; вигадка», - тлумачить словник української мови [83]. В творчості наявність уяви є дуже важливим фактором, оскільки саме завдяки їй під час пізнавального процесу відбувається активний творчий пошук і створення

нових художніх образів. «Творча уява – це один з видів (хоча і найбільш важливий) уяви» [37, с. 34].

Створення емоційних образів властиве творчій особистості, яка може їх продукувати у своїй сфері діяльності. Існує багато типів творчої уяви, кожен з яких домінує у своїй морфологічній формі, але найбільш поширеним є слуховий або зоровий тип уяви, оскільки слух і зір є ключовими інформаційними каналами для людини. Зір характеризується просторовою уявою. «Творче перетворення дійсності в уяві підкоряється певним законам і здійснюється визначеними способами. Нові образи створюються на основі того, що вже було в психіці, завдяки операціям аналізу і синтезу» [37, с. 35].

Психіка характеризується поняттям «образна генеративність», здатність формувати і модифікувати образи існуючих і вигаданих ситуацій. «Творча уява спрямована на створення образів зовсім нових, нестандартних; і вони створюються не по готових інструкціях-описах, а самостійно, при відсутності заданого шаблону» [37, с. 24].

На етапі пошуку художньої виразності рук розвивається образотворча уява, що є основою образного мислення, а рука виступає як самостійний засіб художньої виразності, у тому числі відтворення емоцій, окремих елементів природи чи природних явищ за допомогою її пластики.

В мистецтві лялькового театру важливу роль відіграють видозміни уяви і фантазії, завдяки чому виникають деякі особливості:

- Надання певним предметам осібного життя, до прикладу: гілці з великим спілим персиком, який висить на ній, а вона піднімається або ухиляється, не даючи персонажу зірвати його; будильнику, який будить свого власника залежно від завдання: тихо, голосно, безперервно, підстрибуючи тощо.
- Додавання звуку неживим предметам («одухотворення»), що також є фактором уяви і фантазії. Наприклад: поліно, в майбутньому Піноккіо, яке починає говорити, щойно його торкаються сокирою; будинок Баби Яги, який вміє сміятися, танцювати, розвертатися тощо.

- Надання предметам або персонажам характеристики, якої немає в житті, наприклад: загублена рукавичка стає домівкою для багатьох тварин; зайчик, який знаходить морквину і танцює, злітаючи в повітря; закоханий, який від щастя стрибає до небес тощо.
- Несподіване перетворення руки на предмет, персонаж або образ, що починає жити своїм життям. Наведемо приклади створення персонажів за допомогою пластики рук: опале листя на очах глядача раптово перетворюється на птахів, що клином летять у вирій; заєць, тікаючи від вовка, трансформується в кущ, а як тільки той пробігає повз нього, знову обертається на тварину.
- «Буквалізм» у найповнішому сенсі, наприклад: втрата голови через кохання – кулька-голова падає дотолу і лялька діє без голови; зростання крил через щастя – додавання крил персонажу, і він злітає догори тощо.
- Ситуація навпаки, як то: двері б'ють по лобі персонажу (лялька вдаряється об двері); хатки збираються на сільські збори (люди сходяться на нараду) тощо.
- Уява є творчою і відтворюваною, створює образи, максимально наближені до реальності. Наприклад: щоб відтворити образ моря, учні складають руки (від пальців до ліктя) в ланцюжок, зачіпляються один за одного, імітуючи рух хвиль (спочатку м'які, широкі, помірні, затим розбурхані, високі). Створення живого персонажу, наприклад, павука, вимагає більш кропіткої роботи всіх пальців на руці: кисті руки округлені, пальці відтворюють рухи лап комахи.

Слід зазначити, що художня виразність рук є технічною складовою, а відтворення будь-яких художніх образів відбувається завдяки застосуванню уяви та фантазії.

#### **2.4. Імпровізована лялька й дієвість методу очуження**

На етапі, коли рука виступає як окремий об'єкт або істота, яка живе власним життям: бачить, чує, виражає емоцію, реагує на зовнішні фактори,

створюється, так звана, імпровізована лялька, де виразна пластика рук у її створенні відіграє вагому роль. «Пластичність ляльки є наслідком освоєння зовнішньої техніки ляльководіння та органічного її поєднання з образним мисленням студента, проявами його уяви та фантазії» [84, с. 198].

Створення імпровізованої ляльки активно допомагає розвивати уяву та фантазію актора, адже усяка, зроблена пластикою рук, лялька має уявний образ, будь це комаха, тварина, маленька людина, рослина або ж узагальнене поняття. «Пластика тіла ляльки, що містить в собі її ходу, жести, манери та багато інших подробиць пластичного проживання, має неабияку виразну силу. Наповнюючи запропоновані автором обставини різноманітними пластичними знахідками, актор сприяє глибокому та повному розкриттю внутрішнього світу персонажу» [84, с. 204]. Творча уява допомагає акторові тренувати здатність – в звичайному бичити незвичне, власне, під час роботи над цим етапом і відбувається оживлення ляльки.

В понятті «акторська уява» міститься поєднання мислення і бачення, що заповнюють свідомість в кожний момент часу. Немає уяви без мислення, немає уяви без бачення. Якщо в якийсь момент одне із цих складових переважає, ми говоримо: людина мислить, в інший момент – людина уявляє. Втім, вони одне без одного не існують. Уява не піддається насильству, вона тільки провокується, асоціативно, чуттєво, фізично, ритмічно тощо.

Підставою для створення ілюзії для гри у актора драматичного театру є текст і глядач, у актора театру ляльок – рука, лялька, предмет і глядач. Створення сценічного образу за допомогою особливого інструмента – ляльки створює абсолютно особливий спосіб існування актора та інакші, ніж в драматичному театрі, переживання «життя людського духу» ролі.

Розглянемо особливі параметри, в яких працює лялькар - «що» або «хто» на сцені театру ляльок є предметом дії. Дія виконується не від акторського «я», а відмінною від нього «істотою» (як то: рука, предмет, фактура, лялька), «істотою» з різними формами та іншими можливостями пластики (на відміну від актора). Таким чином, виникає театральна умовність, в якій логічність в

житті та на сцені встановлюється цілком через аналогію подібності. В цьому випадку визначення «я в запропонованих обставинах» неможливе, тому що персонаж не актор, а лялька; лялька – не людина, а подоба, образ людини; не вчинок, а подібність до вчинку. Різним є і сам процес живої дії (переживання): актор діє від свого «я» в запропонованих обставинах, лялькар – оживляє ляльку, лялька (як персонаж) здійснює дію. Дистанціювання від діючого персонажу та злиття з ним, екстравертність і інтравертність існування, безпосередня і опосередкована дія – протилежні і, навіть, несумісні поняття, але саме ці контрасти створюють передумови і умови психофізичного розвитку актора театру ляльок.

Теорія епічного театру Б. Брехта ґрунтується на емоційній відстороненості актора від створюваного образу, стає популярною і розповсюджується серед митців театру ляльок Європи в середині ХХ ст., які активно застосовують цей принцип в своїх постановках. Два «я» у «відчуженні» Б. Брехта мають розподіл на два відмінних одне від одного характери різної стадії свідомості: «Суперечність між актором і образом, що особливо має наголошуватися у процесі виконання ролі, це база для застосування ефекту очуження» [6, с. 287].

Досліджуючи теорію «перевтілення» і «удавання», О. Бучма-Бернацька стверджує: «Принцип удавання розвинений у Б. Брехта в напрямку відчуття актором двох «я» за рахунок так званого «ефекту відчуження». Лялькар здатний створити два самостійно існуючих «я», роз'єднуючи їх як внутрішньо, так і зовнішньо. Тому ефект «відчуження» можна застосовувати в роботі лялькаря для відчуття правдивості ситуації в моменти створення ним двох сценічних образів водночас. «Відчуження» допомагає створити природну реакцію актора на дії внутрішнього створеного та власноруч оживленого персонажа-ляльки без перевтілення в нього[...]V-ефект для лялькарів – це психофізичний прийом, що дає змогу координувати та емоційно виправдовувати створення сценічного образу, фізично відокремленого від актора» [12, с. 162–163].

Задовго до теорії Б. Брехта своєрідний дуалізм очуження (удавання) пропагують французькі теоретики Д. Дідро та Б. Коклен. Д. Дідро висловлюється, що весь акторський талант «полягає не в тому, щоб, як ви гадаєте, переживати, а в тому, щоб якнайточніше передавати зовнішні ознаки переживання і тим обмиляти[...]сам актор – не персонаж п'єси, - він тільки грає його так добре, що здається вам справжньою дійовою особою. Ця ілюзія існує лише для вас, актор же прекрасно знає, що він – не реальний герой п'єси» [21, с. 23–24]. Б. Коклен на практиці досліджує, що «актор повинен бути подвійним: у ньому одне я створює, а інше слугує йому матеріалом».

Імпровізована лялька утворюється руками актора, тож вельми важливою складовою при створенні імпровізованої ляльки є метод очуження. «Руки людини не є неживим предметом із біологічної точки зору, проте застосування біології щодо мистецтва несе у собі риси позитивізму, а значить аполонізму, що утримує руки, як і предмет, у власних межах. Діонісійське символічне перекодування дає нам можливість дивитися на них, як на неживий предмет, адже у процесі анімації руки актора імітують життя абсолютно іншого організму. Руки, як і тіло актора, у такому разі символічно неживі, живе тіло перетворюється на субстанцію, яку Жиль Дельоз назвав тілом без органів» [45, с. 31].

Всі види пластичного відтворення, створені за допомогою рук, демонструють художні образи, при чому руки актора можуть знаходитися в будь-якому положенні навколо актора, на ширмі або на планшеті:

- Рука як окремо діючий суб'єкт – актор надає йому пластичну та емоційну характеристику або характерність.
- Рука як частина неживого об'єкту – є окремим елементом, може існувати тільки в контексті загального рішення.
- Рука як частина живого організму – виконує функцію лише цієї частини, але є часткою єдиного персонажу, який існує за законами живого організму.

- Рука як частина природи або природного явища – можуть виражати функцію або емоцію, притаманну явищу.
- Імпровізована лялька – рука, що уособлює людину.

Існує кілька різновидів імпровізованої ляльки, які вимагають від актора екстраординарної дрібної і виразної пластики руки та розвиненої моторики всіх суглобів пальців:

- Рука на планшеті – рука актора діє опущеною перпендикулярно столу спереду (долонею до себе) за законами рухів планшетної ляльки: вказівний і середній пальці здійснюють рухи ніг, мізинець і великий працюють, як руки, а зап'ястя актора – умовна голова ляльки. Руки і ноги такої ляльки повинні рухатися за законами пластики людини, актор повинен застосовувати до руху всі фаланги пальців.
- Лялька з кулькою – рука діє не перед собою, а на ширмі. Вказівний палець, на який одягнута кулька (умовна голова ляльки), діє, як її шия; мізинець і великий пальці, як руки; кисть, як тіло; продовження руки нижче кисті – умовні ноги (довжина «ніг» дорівнює розміру приблизно ще однієї кисті). Середній і безіменний пальці можуть приєднуватися до мізинця і виконувати функцію руки ляльки, або ж бути умовним животом, притиснувшись до долоні актора. Робота з такою лялькою вимагає суворого вертикального утримування руки у просторі і кропіткої роботи кисті, зап'ястка і пальців, які виконують кожен свою функцію.
- Лялька на руці актора і актор, який керує нею, не ховаючись від глядача; відбувається дія або спілкування одразу двох персонажів – ляльки і актора. Це вельми складний етап керування лялькою, адже швидкий перехід від ляльки до актора-персонажа створює ефект роздвоєння: актор повинен абстрагуватися від неї і діяти від уявного «я» ляльки, за потреби швидко повертаючись до свого «я».

На цьому етапі переходу від актора (реального персонажу) до ляльки (ірреального персонажу) потрібно мати виняткову техніку володіння



пластикою руки та лялькою. «Тут починається [...] етап праці лялькаря, що вимагає від нього виключної фантазії і здібності «заглядання» у позамежні форми Буття і переплавки вже відомих форм власної свідомості, що відбиває об'єктивну реальність, в інші, «невідомі», але цілком допустимі форми: таке не існує, але могло б існувати. Тут вступає в силу парадоксальна логіка, здібна переконати любого глядача в реальності в тому, що відбувається. У цьому міститься унікальна сила даного мистецтва. Ніхто з акторів людського театру на це не здатен. Тому що актор – це конкретність, реальність, особистість, індивідуальність; а лялька – це концентрація, ірреальність, «матеріалізована метафора»» [58, с. 67–88].

## **2.5. Пластика руки в актуальних формах театральних практик та медіапросторі**

В інформаційному просторі соціальних мереж (TikTok, Instagram, Facebook, You Tube), які відіграють важливу роль в житті людини, спостерігаємо значний обсяг фото і відео контенту із зображенням пластики рук. В зв'язку з тим, що рука – це «інструмент», доступний кожній людині, користувачі намагаються відтворити побачене та відчуте, а також поділитися отриманою інформацією. Окрім того, з'являється багато челенджів (англ. challenge) з пластикою рук, – танцювальні рухи руками, відтворення рухів пальцями під музику тощо. Зокрема, на сьогодні існує 45 видів сердець, відтворених за допомогою пальців і кистей рук [23].

Феномен сучасного безтілесного спілкування останнього десятиліття, що поширилися завдяки інтернету, розповсюдилися форми так званих «емодзі». З їх появою з'являється можливість виразити емоцію, або розуміння контексту написаного за допомогою одного виразного пластичного жесту. «Жоден жест рукою ніколи не зчитується окремо, за винятком одного виду: емодзі» [126]. Поширення онлайн спілкування, при якому люди не бачать одне одного дозволяє повернути частку тіла людини, в даному випадку – руку, а її пластичний і виразний жест дозволяє лаконічно «висловити» емоцію.

«Ведення тексту є безтілесним, онлайн-чат безтілесним, але емодзі дозволяють нам повернути тіло до онлайн-розмови. Ця базова людська потреба пояснює створення та швидке зростання емодзі» [126]. Мова «емодзі», що бере свій початок в Японії в 2010 році і вже з 2016 року стає відомою і популярною в усьому світі, сьогодні репрезентує живе спілкування, поповнюючись новими видами.

Останніми роками в сучасному медіапросторі просторі набувають популярності пластичні танці руками, які вражають не емоціями, а технікою і візуальною складовою. Наочний приклад – відео хореографа Садека Ваффа (Sadeck Waff), який спеціалізується на танцювальних рухах верхніх кінцівок. Французький танцюрист і хореограф у 2021 році в рамках церемонії закриття Паралімпійських ігор в Токіо демонструє захоплюючий виступ, де в хореографії задіяні тільки руки виконавців. Садек Вафф збирає 126 професійних акторів і аматорів, які можуть пересуватися лише в інвалідних візках, і створює «балет рук», де синхронні і чіткі рухи акторів викликають незабутнє враження. Виступ розпочинається з появи 12-річного юнака Оксандре Пеку (Oxandre Peck), якому Садек Вафф передає біонічну руку, надруковану на 3D принтері. Підліток стає першою людиною у Франції, який отримує таку кінцівку. Закінчується танцювальний номер зображенням дати «2024», створеною за допомогою рук як символу наступних Паралімпійських ігор, що відбуватимуться у Франції. Музику спеціально до цього виступу пише Woodkid – відомий французький кліпмейкер і композитор, а виконує Національний оркестр Франції [14].

Один з перших номерів Садека Ваффа – «Мурмурування» (Murmuration Dentelle), до хореографії якого його «надихнув повітряний балет зі шпаків». Назва походить від терміну, «який позначає вражаюче явище зграй шпаків, які описують фігури в небі, щоб захиститися від хижаків<...>Магія всюди, це вміння дивитися, вміти бачити і слухати в тиші. Подібно до зграї птахів, що утворюють хвилі в небі, кожна особина має свою особистість, але незмінне місце в цілому» [139]. Для втілення цього балету хореограф залучає 64

танцюристи і розташовує їх над дзеркалом, яке відбиває і дублює їх рухи. Відображення в дзеркалі, наче поверхня спокійної води, додає додаткового виміру та розширює зображення. Хореограф бере участь в різноманітних шоу, в його доробку є танцювальні номери руками, ролики, реклама: «Деякі думки» (Some Minds), «Документ» (Document), «Ти любиш геометрію?» (Tu aime la geometry?), «Ецрта – утоплення» (Ecepta - Drowning), «Mercedes-Benz» [15].

Італійська креативна танцювальна група «Urban Theory» - ще одна зірка соціальних мереж, яка складається з шести учасників і створює хореографічні фігури за допомогою пластики рук, кистей і пальців. Виконавці використовують костюми, маски та реквізит, що світяться в темряві, а покладені на музику складні та синхронізовані рухи цієї групи вражають світову аудиторію своїми оптичними ілюзіями. Танцюристи беруть участь у різноманітних фестивалях, концертах, приватних заходах та презентаціях, найвідоміші їх номери: «Фатальна жінка» (Femme fatale), «Форма музики» (The Shape of Music), «Краще з ТікТок 2020» (Best of TikTok 2020), «Саймон Савогін» (Simone Savogin), «Ми» (We are) тощо [147, 148].

Китайський театр «Тисяча рук» - ще один колектив, головним засобом виразності якого є пластичність рук, він налічує понад шістдесят танцівниць, котрі зовсім нічого не чують. Організатор театру глухоніма керівниця і солістка Т. Ліхуа є ученицею відомої китайської балерини і хореографа Я. Ліпін. Театр став відомим на весь світ, завдяки танцю «Тисячорука ГуаньІнь», що присвячений найшановнішому буддійському божеству милосердя в Китаї – тисячорукій богині. ГуаньІнь скорочене від Гуань Ши Ін, де Гуань означає «спостерігати, дивитися», Ши – «світ», Ін – «звуки» (звуки тих, хто страждає). Гуань Ін спостерігає за світом і реагує на людей, які кличуть на допомогу, на кожній з тисяча її рук є тисяча очей, що надають їй можливість спостерігати за світом і надавати стражденним безкорисну допомогу. Глухонімі танцівниці в золотому одязі, головних уборах та в спеціальних рукавицях з подовженими пальцями створюють дивовижні синхронні рухи, які плавно перетікають одне в одне. Протягом виступу танцівниці пересуваються сценою, розділившись на

декілька груп. Так як виконавиці зовсім не чують музики, на сцені діють шість хореографів, які допомагають їм точно скоординувати та синхронізувати рухи в всіх колонах. Танець справляє найдивовижніше і фантастичне враження від пластичності рук і зроблених ними фігур.

Маємо й приклади, коли пластика рук у «чистому» вигляді використовується обмежено, тільки у вигляді додаткового виразного засобу, але і він являється яскравим і ефектним. Наприклад, відомий аргентинський режисер і хореограф Х. Панно у своїх танцювальних виставах і окремих номерах іноді використовує промовисту роботу руками. Суть його перфомансу міститься в тому, що посеред танцювальної композиції з'являється, на перший погляд, чудернацька енергійна робота руками, яка насправді передає метафору або якийсь знак, що значно підсилює сенс того, що відбувається.

В просторі сучасного театрального мистецтва спостерігаємо чимало форм, які впроваджують пластику на концептуальному рівні. Тобто йдеться про театри, де визначальним засобом виразності є саме пластика актора, його гнучкість, розвинене тіло і руки.

На початку ХХ–ХХІ століття інтелектуальний театр робить важливий внесок для розвитку світової культури, а практика митців, таких як: А. Арто, Ж.-Л. Барро, Е.-Ж. Даклькроз, Ж. Леккок, Л. Курбас, де присутнім інструментом виконання є рух, пластика, жест, міміка, маска та імпровізація, дає загальну умовну назву цьому напрямку сценічного мистецтва – «фізичний театр». Фізичний театр вимагає наявності актора, а для вираження ідей та зображення історії ставить в середину оповідання людське тіло. Такий вид театру зосереджений на русі, але може бути відокремленим від усного слова або об'єднаним з ним для розширення і дослідити його значення. Слова та використання основної частини можна поєднувати, щоб виразити те, що інколи важко передати словами, або додати підвищену емоційність. Фізичний театр показує, що для висловлення і донесення ідеї: не обов'язково використовувати слова; вистава може бути імпровізацією, або містити

елементи сценарію; застосовуються такі форми мистецтва, як музика, танець, використовує медіа або візуальні образи. Ознака фізичного театру – відсутність літературної основи, імпровізаційність, злам так званої «четвертої стіни», абстрактний стиль, використання пластичного руху у стилізованому та репрезентативному вигляді. Існує величезна кількість варіацій, оскільки жанр охоплює широкий спектр.

Існує безліч фізичних театрів, серед відомих – британський «DV8». Він називає себе фізичний або тілесний театр і використовує пластичні засоби виразності для дослідження складних аспектів людських стосунків і соціальних або культурних питань. Творчий колектив зосереджується на драматичному потенціалі, який можна розкрити, завдяки руху. Їх постановки часто описують, як роботу на перехресті, де зустрічаються танець, звук і драма. Вистави театру «DV8» нерідко характеризуються епатажем, наприклад, відомі їх постановки «Джон», «Мертві сні монохромних чоловіків» та «Ціна життя» вражають різкими жестами і практично акробатичним виконанням, при чому кожне па символічне і сповнене сенсу, найчастіше – декількома.

Велика театральна продюсерська корпорація фізичного театру є «Frantic Assembly» (Велика Британія) презентує популярну постановку «Любовна пісня» драматурга та письменниці Е. Морган. У виставі є сценарний діалог, але більша частина його впливу на постановку походить від пластичного руху.

Фізичний театр можна використовувати так, як режисер С. Беркофф використав його в «Процесі», створивши декорації за допомогою тіл акторів. Театр «The Trial» використовує у постановках обмаль декорацій, діє тільки актор та його пластика. Відомий режисер, клоун і хореограф Д. Паска (Швейцарія) називає свій фізичний театр «театром ласки», у своїй виставі «La Verita» («Істина») втілює фантазмагоричні образи та химерні рухи людських фігур.

Танцівниця Е. Натзійл працювала з кількома сучасними компаніями, гастролуючи всім світом. Згодом зацікавлюється роботою з лялькою і поєднує її з танцем. Придбавши практичний досвід, організовує власну компанію.

Сьогодні місткня виступає пліч-о-пліч з майстрами візуального театру У. Куаде і Д. Пайвою. У своїй виставі «Спостереження», історії про бажання і страхи жінки, вона працює з великою лялькою-маріонеткою в зріст людини, зробленою з пінопласту, застосовуючи у роботі виразну пластику не тільки ляльки, а й своїх рук.

Поняття *«візуального театру»* формується в кінці ХХ, активно розвивається на початку ХХІ століття і має всі ознаки постмодерну, який характеризується розмиттям жанрів в мистецтві, запереченням будь-яких кордонів, спростуванням авторитетів, змішаними репрезентованими формами, пошуками нового формату, діджиталізацією процесів тощо. Тренд *«візуального театру»*, що прийшов з розвитком науково-технічного прогресу, передбачає використання комп'ютеризації, формалізації творчості та її процесу, *«...найбільш продуктивним для візуального, передусім європейського (країн сталої демократії) й американського аудіо-візуального мистецтва, й, зокрема, театру є занурення його у світ цифрової обробки (створення) образу (світу), його повної модифікації, праги до абсолютно керованою, ангажованою, створеною й кінець-кінцем, вочевидь, заідеологізованою»* [31, с. 94].

Світогляд людини формується на підставі його досвіду, створюється візуальний образ того, на що вона дивиться. Зображення, якими насичений інтернет, наразі являються засадою соціокультурного простору людини, а візуальні об'єкти, які запам'ятовуються, народжують асоціації. Зорове сприйняття сильніше за аудіальне, тому візуальний театр сьогодні вельми розповсюджений. До візуального театру відносяться спектаклі і постановки, що доносять зміст зі сцени за допомогою візуальних образів. У візуальному контенті міститься практично увесь спектр художніх виразів, але у ньому залишається базовою мовою, власне, візуалізація.

Візуальному театру, як феномену кінця ХХ – початку ХХІ століття, притаманне синкретизм мистецтв, злиття жанрів і стилів, він антитетичний психологічній драмі, його ознаками є нестандартність, ілюстративність,

відсутність сюжету, перформативність, експериментальність постановок, абсурдність, інсталяція, позажанровість та домінантна роль контексту.

Акцент на візуалізацію – популярний і розповсюджений тренд актуального мистецтва сучасності. Київський режисер-реформатор Влад Троїцький називає свій «кінетичний» спектакль «...але не вітер...» візуальним театром: «Дуже дивно придуманий. Коли ми готувалися до Atlas Weekend, у нас було всього 3 дні, щоб придумати інсталяцію. Було літо, і я сказав: давайте купимо китайських вентиляторів і повісимо поліетилен. І ось ми розвісили його по колу, включили, це все літає, гойдається. Я зайшов туди ввечері, була вже тиша, і я як «втикнув» у все це! – абсолютно дивовижний світ безперервного руху, шуму і тиші одночасно<...>...було іще не зрозуміло, що з цього вийде. А потім я вирішив, що не треба жодних текстів, треба просто розповісти такі метафоричні історії кохання, зустріч, самоту, розставання, війну, надію» [89].

Візуальному театру не потрібно створювати ілюзії реальності, його не потрібно розуміти, тільки відчувати. «Призваний вирішувати безліч, комунікативних передусім, завдань візуальний театр став точним дзеркалом, діагностичним інструментом всіх глибинних, ментальних сказати б механізмів, які рухають суспільства<...>у традиції демократії» [31, с. 92]. Зображення пластикою рук будь-якого природного явища, або ж образу, теж можна віднести до візуального театру. Наприклад, показана за допомогою кисті актора крапля води, що стікає склом; паросток, що розпускається у квітку; листок, що гойдається від вітру; вогник, що гасне, а дмухнеш на нього – розгорається; пташка, що клює зернятко; або ж створене за допомогою багатьох тіл і рук розлоге дерево водночас перетворюється в сакуру, як тільки з долонь акторів осипаються рожеві пелюстки тощо.

На сьогодні ми маємо можливість чимало видів візуального театру. «Театр художника» складає свою виставу за законами пластичних мистецтв, створюючи у нас на очах з підручних матеріалів, включаючи людські тіла, картини та об'єкти. «Предметний театр» створений художниками-митцями,

які «оживляють» неживе і генерують нову реальність. «*Театр відео і медіа*», де нові технології грають поряд з акторами та разом з ними, часто роблять акцент на відео та комп'ютерні картини, тому стає не зрозумілим, що на сцені реальніше – зображення, створене художником, чи жива людина. «*Театр інсталяції*» демонструє свої спектаклі зовсім або майже без участі акторів, в «театрі-подорожі» теж можлива відсутність акторів, або вони виконують допоміжну функцію, а головна роль відводиться шляху глядача і картинам, що відкриваються перед ним. «*Театр цирк*» використовує циркове мистецтво для створення чародійства в театрі, для польотів і перетворень, для поєднання людей з тваринами. «*Театр просто неба*» працює з вогнем і водою, сходами і заходами сонця так само, як з технологіями, що використовує природні ландшафти і міське середовище для створення вражаючих картин.

Відомий французький режисер К. Грейсаммер визначив візуальний театр, як «театр, який працює з зображенням, будує спектакль через ланцюг візуального зображення. Практикується сценографами та театральними художниками» [85]. Балетмейстер А. Рубіна озвучує, що «візуальний театр близький до образотворчого мистецтва, як і пантоміма, що в точкових моментах наближена до скульптури» [85]. Але однозначно – це вид театру, ключовим виразним засобом якого є візуальний образ, а вплив на глядача відбувається, в першу чергу, через зір. Енергія та зміст вистави, що закладено автором, передаються саме через візуальний образ і транслюється аудиторії, навіть, при відсутності акторів.

В мистецтві театру ляльок візуальний театр репрезентують відомі лялькарі світу, як то: М. Лобю, Дж. Тьєрре, Ф. Сомон, Ф. Тангі, Ф. Жанті та інші. М. Лобю у своєму «*Théâtre Tyurak*» («Театр предметів», 1985), що існує між театром анімації та театром жестів, використовує предмети, які вже не використовуються у повсякденному житті, «оживляє» їх, перетворюючи на живі істоти. Уявляючи минуле «втомлених предметів», лялькар їх досліджує і пропонує власне поетичне трактування «сенсу речей» і сенсу існування людства.



Ф. Сомон, організатор театру ляльок «Les TaRaBaTes» («Тарабат», 1998), відроджує старовинний народний театр ляльок та створює сучасні постановки з використанням різноманітних форм і засобів виразності, зокрема малювання піском.

Ж.-П. Ларош є представником «*театру звуку*», механічного театру та театру інсталяції. Головні герої його вистав – різноманітні предмети, що живуть самостійно: спілкуються за допомогою брязкоту, скреготу, скрипу, дерев'яні меблі складаються, розколюються, падають, ліхтар, начебто спостерігає за всіма, крутиться на всі боки тощо. І незрозуміло, чи то актори ними керують, чи то вони рухаються самостійно [135].

Ф. Тангі – режисер театру «Du Radeau» («Театр Плоту») для своїх вистав використовує нетрадиційний простір, тому що його театр – це чималий гаражний ангар, перевлаштований під творчі майстерні, з декількома сценами і глядацькими залами, готелем та їдальнею. Цього режисера порівнюють з Б. Вілсоном, Т. Кантором і навіть С. Беккетом. Сьогодні в своєму театрі Ф. Тангі використовує різні засоби художньої виразності для розповіді сюжетів: пластику тіла, складну символіку театральних костюмів, запис голосів відомих поетів, класичну музику, в сценографії – злами перспективи. Назви його вистав перегукуються з відомими творами класичної музики.

Основною характеристикою візуального театру є те, що він значною мірою авторський: режисер зазвичай є автором сценарію, навіть, використовуючи літературне джерело, доволі часто його переробляє, і автором (співавтором) сценографії. Оскільки переважає інтерпретація, розуміння неочевидних значень, вкладених у виставу, потребує від аудиторії бути відкритою для експериментів, не зважаючи на досвід глядача.

У багатьох випадках через свою ірраціональність сприйняття візуального твору ближче до сприйняття музичного, аніж до сприйняття драматичного. Між творами різних представників візуального театру є асоціації та аналогії, є схожість чи відмінність, різні вистави неоднаково трактуються глядачами та критиками, але цей вид театру має певні театральні

прийоми. Якщо вистава за своїми засобами та сприйняттям візуальною і не належить до певного жанру чи виду, можна визначити загальні тенденції та зрозуміти авторський спосіб мислення, його ідеї, режисерські прийоми, принципи мови пластики.

З одного боку візуальний театр дивує експериментальністю та фантазією, а з іншого – шокує глядача жахливими або натуралістичними образами. В сценічному просторі режисер реалізує свою фантазію, яка відповідає асоціативному мисленню чи абсурдним парадоксам, а не законам логіки. Іноді глядачам здається, що під час створення сюрреалістичних перетворень і таємничих художніх образів, що створюють реальність буття, режисер нерідко перебуває у зміненому стані свідомості. Наочним взірцем цього прикладу є творчість Ф. Жанті: в його перформансах завжди використовується мінімальна кількість слів, а візуалізація базується на пластиці актора, складних трансформаціях, сакральності та авангардних методах.

Сутність театральної естетики французького режисера – в поєднанні на сцені ляльки, руки, лялькаря, предмету, декорації, сценографії, які являються рівноправними акторами, їх зміна і трансформація в абсурдному контексті сюрреалістичної та екзистенційної теорії, що змушує глядача до асоціативного мислення.

Отже, підсумовуючи розглянуте вище, варто зазначити, що пластиці рук та її художній виразності, як в театрі ляльок загалом, так і в театрі тіней зокрема, що являється одним з його видів, притаманні візуалізація, перформативність і позажанровість. Багатоплановий розвиток пластики рук як самостійного засобу виразності є вкрай важливим для розуміння актуальних тенденцій розвитку театру ляльок та його глибинної специфіки. Водночас пластика рук є важливим і необхідним фактором для розвитку уяви і фантазії актора і дозволяє впровадженню нових художніх прийомів до навчального процесу.

Також пластична виразність рук і тіла використовується в актуальних формах театральних практик та розповсюджена в медіакультурі, що додатково окреслює суттєвий художній потенціал пластики рук як самостійного засобу виразності театру ляльок.

## РОЗДІЛ 3. ПЛАСТИКА РУК В КОНТЕКСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ ВИСТАВИ-ПЕРФОМАНСУ «КОЛОПОЧУТТІВ»

### 3.1. Режисерський задум пластичної вистави в контексті мистецької науки і практики

Ідея створення вистави за допомогою пластики рук актора виникла в процесі дослідження пластики руки як одного із самостійних засобів виразності в мистецтві театрі ляльок. Образність, метафоричність і знаковість пластики рук на сцені є одним із сильних візуальних засобів емоційного впливу на глядача. Пластика рук актора як засіб виразності, як предмет символічного оживлення, дотепер використовувалася тільки-но як додатковий виразний засіб у виставі, або ж як окремий концертний номер. Вистава «КолоПочуттів», це проект, де вперше пластика рук стає ключовим засобом, актуалізовує всі можливі аспекти виразних засобів, а також використовує руки у символічному, алегоричному значенні, що посилює позицію театру ляльок. Це мультимедійна пластична вистава, що розповідає історію кохання за допомогою тіла, пластики рук актора, оживлення фактури, частково використовуючи театрі тіней, через метафору стихій повітря, вогню, води та землі.

Філософська ідея, що лягла в основу режисерського задуму – поліваріантність складного синергетичного Всесвіту. Концепція вистави ґрунтується на побудові образів взаємодії людей та чотирьох стихій – повітря, вогню, води і землі. Народження і розвиток почуттів чоловіка і жінки так само можна прирівняти до чотирьох стихій. Всі етапи, через які проходять взаємини чоловік і жінка: легкість, пристрасть, тепло, зрада, розчарування, надія, - це коло відносин, коло почуттів, в якому і є сенс людського кохання.

Ця історія – про почуття, що наповнюють людину життям, наче стихії вони живлять її з середини, адже любов є точкою витоку внутрішнього всесвіту людини. Всесвіт і людство існують поряд і безсумнівно залежать одне від одного. Всесвіт – наче чітко організована система зі своїми законами, правилами та ритмом життя. Інформаційний простір пронизує життя людей,

керує не тільки сприйняттям реальності, а й, іноді, наче рука долі, впливає на існування людства. Життя людей в сьогоднішніх реаліях дуже напружене, як фізично, так і емоційно. Навколо людей вирують різноманітні почуття: розпач, переживання, зустрічі, розставання, надія, самотність тощо. Але щодня система підлаштовує їх під свій ритм. Чи зможе людина прислухатися до себе, до своїх почуттів і вирватися з цього кола? Нам здається, що ми керуємо буттям, своїми почуттями і можемо обирати. А чи вірний шлях ми обираємо? І взагалі: чи існує вибір, який робить людина? Чи цей вибір хтось робить за нас?

Трактування композиційно-сценічного аспекту пластичної вистави «КолоПочуттів» було вирішено режисером як алегорія народження і розвитку почуттів чоловіка і жінки, а втілення метафор чотирьох стихій (повітря, вогонь, вода, земля) продемонструвати через пластику тіла та рук виконавців.

Головний конфлікт визначається між двома основними силами, що перетинаються протягом всієї вистави: зовнішній – всесвіт, що існує у своєму темпоритмі, та внутрішній – почуття людей, які намагаються вирватися за межі кола всесвіту.

Для підкреслення існування людей у двох різних площинах авторка проєкту звертається до досвіду такого мистецького напрямку, якому притаманний панденамізм, естетизація швидкості руху. Урбанізоване місто з машинами та натовпом відкидає особистість людини, її почуття і душу, але почуття людини, що несподівано вривається в її життя, доводить протилежне – важливість почуття особистості, її душевні переживання та пристрасті.

Пластична характеристика персонажів вирішувалася, залежало від емоційної характеристики стихій, присутніх у задумі: чотири різних історії, чотири фази, чотири окреслених кіл почуттів. Концепція характеристики повітря полягає в наступному:

**Повітря.** Кохання між юнаком і дівчиною. Це повітряність і легкість. Почуття, при якому твоє тіло невагоме, наче повітряна кулька, ноги не торкаються землі, руки, немов крила, піднімають до небес. Коли здається, що

ти можеш все: ніяких гір, вершин і перепон не існує в цьому світі, які б ти не зміг подолати. Ти легкий, немов повітря, відкритий всьому, що пропонує тобі почуття. Це почуття, в якому закохані розчиняються й підіймаються до небес. І коли один «заземляється», інший всіма силами намагається повернути ту легкість і невагомість в їх почуття. Та чи зможе людина після зради знову розправити свої «крила кохання» і піднятися до небес?

**Вогонь.** Пристрасне кохання між чоловіком і жінкою. Це стан, коли палає душа, коли ти наповнений таким світлом, що наче сонце осяває тебе зсередини. Ти паленієш, наче вогнище, що не може догоріти, огортаючи своєю пристрасстю. Полум'я стає все більшим і сильнішим, залежність одне від одного стає нестерпною. Проте вибухові почуття не можуть бути довгими, з часом чийсь вогонь починає згасати. І як тільки баланс горіння порушується, з'являються аб'юзивні стосунки, пристрассть обпалює довіру, народжується ревність. І ось помічаєш, що обійми коханої людини стають тенетами, тиснуть, не дають вільно дихати, ти намагаєшся піти, але, не в змозі прорвати їх, знову і знову вертаєшся. Чи вистачить у тебе сил розірвати цю пристрассть, чи ти пропадеш в її полум'ї?

**Вода.** Стан розчарованої людини, яка усвідомлює, що потрапила в пастку самотності. В спогадах вона повертається до образів близьких людей – друзів, рідних, можливо навіть батьків, але усвідомлює, що потрапила в пастку самотності. Раптом ці образи здаються людині ворожими, розривають її, пригнічують, тягнуть на самісіньке дно та, врешті решт, змушують замкнутися у самому собі. Фактично, це найнижча крапка людини в її духовному падінні, і нижче впасти ця душа вже не може.

Людина переживає свій найгірший стан духу. В той час як ззовні вирує звичайне життя, вона спілкується, зображує емоції – всередині ж у цей самий момент людина коливається потоками чужих почуттів, ніяк при цьому їх не сприймаючи, лише усвідомлюючи як факт. Вона пасивна. Поступово чужі потоки починають драгувати пригнічену самотністю та рефлексією душу, нав'язливо вторгаючись в її простір, посміхаючись, але не цього їй потрібно.

Цих потоків, що намагаються підтримати пригніченого, в моменті більшає, вони стають пресом для людини, оживляють ті самі образи, що до того притиснули її до дна. Втім людина більше не в силі стримати потік страждання та спричиненого ним гніву на усе довкола. Починається боротьба душі з самим середовищем, "боротьба з гравітацією" та раптове віднайдення у цій боротьбі власної сили. Душа приймає це дно, вона розуміє тепер свою слабкість і приймає самотність. Проте відтепер це не самотність – це свідоме усамітнення та порозуміння з самим собою. Цій душі відтепер добре із собою, вона знаходить гармонію в собі. Та чи зможе вона розірвати кокон самотності, щоб повернутися в соціум? Чи зможе вона не йти за покликом Долі, що є загальноприйнятою думкою про необхідність присутності її для власної повноти? Чи зможе вона власноруч вирішувати своє життя? А чи буде вона при цьому щасливою і вільною?

*Земля.* Взаємовідносини між люблячою одне одного парою. Це стан абсолютного щастя, коли двоє, знаходячись поруч, відчують повну довіру, як в побутовому, так і в душевному стані. Теплі стосунки, де є турбота одне про одного, ніжність, кохання, стабільність в житті. Але все водночас руйнується з початком війни. Він без усіляких вагань вирушає на захист батьківщини. Вона не в змозі зупинити його, залишається у розпачі на самоті. Душу роздирає біль, відчай, переживання за коханого і страх за майбутнє. Депресія, відчай. Відсутність сенсу життя. Чи зможе вона впоратися з бідною наодинці? Чи зуміє знайти сили, щоб жити і йти у майбутнє?

Згадуючи прекрасне минуле, у неї зароджується надія на щасливе майбутнє, вона набирається сміливості і піднімається. І, як в нагороду за це, відчуває в собі стукіт серця ненародженої дитини. Вона приймає життя і робить крок заради майбутнього. Дитина – майбутнє, заради якої треба жити далі, не втрачаючи надію. Тепер вона – жінка. Вона – Мати. Вона – Любов, в якій безодня почуттів. Вона зробить все, що необхідно, задля майбутнього своєї дитини. Майбутнього своєї країни. В неї багато сил. Вона поділиться нею з усіма.

### 3.2. Реалізація пластичного проєкту і робота над сценічними компонентами

*Візуальне рішення всесвіту* було вирішено дуальним: у вигляді рук Долі (відео кистей рук в зріст людини) та міста в якому розгортаються події (Додаток 3).

*Руки.* Ще до початку вистави, коли глядач заходить до зали, він бачить на екрані білі руки, що повільно рухаються у просторі і роблять таємничі паси на чорному фоні безодні космосу з безліччю зірок. Вони, наче Доля, керують всесвітом. В певний момент руки з'єднуються, в їх долонях з'являється планета Земля, що повільно наближається. Долоні розкриваються, наче квітка, Земля збільшується на весь екран. Вона наближається до глядача і в якусь мить планета, мов завіса, розкривається, і в центрі неї з'являється картина міста з натовпом людей, які рухаються в одному з нею ритмі. За декілька секунд відкривається завіса, і глядач бачить проєкцію міста вже на заднику і кулісах. Така динамічна картина візуально переносить глядача на сцену, де він стає не тільки свідком, але й учасником всіх подій, які там відбуваються. Відчуття співучасника підсилюється після виходу акторів з глядацької зали на сцену.

*Місто.* Урбанізація зі своїм шаленим ритмом засмоктує людей у своє коло, підкоряє, нав'язуючи свій темп, заперечує усілякі емоції та почуття. Місто живе своїм життям. Маса сірих людей, які не мають обличь, зливаються з його чорно-білою палітрою. На якусь мить двоє зупиняються, зустрічаються поглядами, помічаючи одне одного, і їх життя заповнюється яскравими фарбами. Їх кольорові почуття, наче цунамі, вриваються у цей чорно-білий світ і руйнує заданий містом ритм. Кожна з чотирьох історій кохання та почуттів людей закінчується своїм фіналом, і місто знову повертає людей у своє «роботизоване» коло.

Для підкреслення існування та боротьби всесвіту і людства, тобто двох світів (зовнішнього і внутрішнього), використовуються контрастні засоби виразності в художньому освітленні, музичному оформленні, звуках, зміні



темпоритмів, пластичному вирішенні рухів акторів та візуальній подачі за допомогою відеоряду, слайдів, фотографій.

В кульмінаційному моменті кожної історії почуттів на екрані з'являються руки всесвіту, які рухаються, і кожен герой вирішує – чи то підкоритися їм, чи то відмовитися від їх участі в своєму житті (Додаток 4). Поява рук в момент, коли герой історії стоїть перед вибором, надає глядачеві замислитися про сакральність, що на підсвідомому рівні пов'язує людину з божественними або духовними силами.

***Концепція поєднання сценографії, світлового рішення і відеоряду вистави.***

***Сценографію*** вистави режисером вирішено у білій палітрі – від підлоги і одягу сцени до костюмів акторів. У виставі відсутні декорації, тож білий задник та бокові куліси, на які здійснюється проекція відео міста, виконують функцію своєрідних декорацій. Їх розташування на різних планах сцени надають можливість створити 3D ефект міста, а вихід акторів із глядацької зали руйнує четверту стіну і підсилює це враження. У виставі використовуються дві бокові куліси, поліетилен та куби, що частково виконують функцію декорацій та реквізиту.

У сценічному втіленні вистави автор проєкту намагається реалізувати всі візуальні компоненти для підкреслення пластики рук і тіл акторів. Домінанта білого кольору у візуальному вирішенні вистави зумовлено його здатністю відображати і приймати на себе будь-який колір. Білий одяг сцени та білі костюми, що обтягують тіла акторів, гармонійно поєднуються під час танцю і тільки руки і обличчя акторів залишаються природніми, за їх допомогою протягом вистави відобразатимуться емоції почуттів, як зовнішніх, так і внутрішніх. На оголених руках, що виділяються природнім кольором у цьому білому просторі, обов'язково робиться акцент (світловий, звуковий, пластичний). Руки виступають як додатковим підкресленням емоцій виконавців, так слугують і самостійним засобом виразності і через пластичну виразність несуть певну метафору.

У цій виставі важливе значення має художнє світло. *Світлове рішення* міста і історії з почуттями людей контрастне відрізняється одне від одного. В усіх картинах «міста» два діючих персонажі: власне, саме місто у відеоряді і натовп, функції якого виконують актори. Переважаючі кольори міста: чорне, сіре, біле. Картина міста починає, проходить пунктиром як проміжна частина між історіями почуттів, і завершує виставу. Як кожна історія почуття символізує одну з чотирьох стихій, кожна картина міста теж несе свій сенс, дещо змінює свій колір, налаштовуючи глядача на подальшу історію. Відео чорно-білого зображення міста частково фільтрується відповідним стихії кольором.

Художнє освітлення «роботизованого» натовпу у місті дещо відрізняється від палітри самого міста: тут переважає штучний рожево-бузковий колір, який підкреслює неприродне існування натовпу без емоцій, крокуючих в одному ритмі, або виконуючих механічно зациклений один і той же колективний рух (Додаток 5).

В пролозі та епілозі використовується в динаміці зображення Землі в космічному просторі. Якщо на початку вистави її, чорно-білу, тримають білі руки Долі, то в кінці – планета вже кольорова. Роз'єднаний натовп на початку, в кінці вистави сплітає руки в обіймах одне одного і підставляють їх, підтримуючи планету, наче доводячи, що не всесвіт керує людьми, а людство керує всесвітом.

**Відеоряд.** Підбір відеоряду здійснювався методом відбору художнього, тематичного, асоціативного та динамічного рядів.

В кожній картині присутні по декілька відео роликів, що мають пластично-динамічний малюнок, який надає поштовх до зав'язки, підсилює дію в емоційних або кульмінаційних моментах сцени.

Відео для історії №1 «Повітря»:

- *«білі хмари»*, що рухаються світло-синім небом, з'являються в момент, коли закоханий хлопець піднімає дівчину на руки і, підтримуючи, кружляє навколо себе;
- *«зимові гори»* з потужним вітром, який здуває сніг з вершин, з'являються після моменту, коли хлопець намагається піти за невідомою дівчиною після її появи в червоному освітленні; сцену розірвання стосунків головних героїв насичено холодом, наче зимовим вітром.

Відео для історії №2 «Вогонь»:

- *«спалах сильного вогняного вибуху»* під час, коли він і вона серед натовпу зустрічаються поглядами, і його рефрен декілька раз;
- *«полум'я сильного вогню»*, коли закохані починають рух в пристрасному танго; глядач бачить це полум'я протягом історії – спочатку на сцені, потім це відео проектується на стелю глядацької зали, дія на сцені йде паралельно;
- зникає, коли між закоханими виникають пристрасні розбірки, а сцену поглинає насичене червоне освітлення.

Відео для історії №3 «Вода»:

- *«помірні хвилі води»* з'являються в той момент, коли герой «опускається» на дно океану і починається його історія;
- це ж відео переноситься на праворуч на стіну до глядацької зали, коли з'являються персонажі, які починають активно впливати на поведінку героя;
- зникає, коли відбувається кульмінація в історії головного персонажу.

Відео для історії №4 «Земля» складаються з двох частин – 1 частина «сьогодення (розпач)» і 2 частина «майбутнє (надія)»:

1 частина «сьогодення (розпач)»:

- *«руйнівні кадри війни»* з'являються, як зовнішній конфлікт, який руйнує затишок і спокій двох люблячих персонажів (Додаток 14);

2 частина соло «майбутнє (надія)»:

- «*квітучий весняний сад*» з'являється в той момент, коли героїня в розпачі сідає на куб;
- «*двоє лелек в гнізді на даху хати*» символізують відродження сім'ї;
- «*квіти, що розпускаються*» дають надію, що все відновитиметься;
- «*безкрайня зелена долина*» з висоти пташиного польоту асоціюється з зеленими полями і мирними просторами;
- «*жінка в білому, яка йде маковим полем*» (жінка в білому – знак материнства, чистоти, макове поле – символізується з краплями крові) виникає в той час, коли головна героїня стає на куб і тягнеться догори, наче піднімаючись на вершину надії;
- «*схід сонця*» – символ початку дня, новий відлік життя, є кульмінацією вистави і її кінцевою крапкою.

Зустріч головних персонажів на початку кожної історії підкреслюється кольором, відмінним від основного на сцені. Також для підсилення дії, що відбувається на сцені, відео фіксується перед сценою в глядацькій залі, де глядач може бачити його периферійним зором.

### **3.3. Аналіз музичного компоненту і звукового образу**

Музичне оформлення пластичної невербальної вистави грає важливу роль, це один з основних компонентів у постановці: наявність ритму і заданість темпу не дає виконавцям затягнути або прискорити дію на сцені. Хоча в цьому є і складність: постійна присутність заданого темпоритму вимагає від актора максимальної концентрації, адже на «розкачку» емоцій та поступові етапи індивідуального акторського «переживання» немає часу. Виконавець повинен вкластися в задані музикою рамки не тільки технічно, а й емоційно, і вже в межах її ритму створювати процес проживання ролі та відігравати події.

У виставі використовується сучасна музика груп Power-Haus Creative, Eternal Eclipse та музичні обробки молодих українських композиторів Іллі Самошоста і Анастасії Воробей. Power-Haus Creative – частина міжнародного

музичного продюсерського агентства A&GSync (Велика Британія), її спеціалізований відділ. Творча команда Power-Haus Creative складається з висококваліфікованих композиторів і виконавців звукозапису, вона створює оригінальну і чудову музику до всіх медіа форм: реклам, ігор, трейлерів до фільмів, так і самих широкоекранних картин.

Eternal Eclipse – продюсерська музична агенція (США), що спеціалізується на високоякісній, записаній наживо оркестровій музиці. Наприклад, альбом «Забуті оди» було записано наживо музикантами Лондонської філармонії в студії Abbey Road в м. Лондоні (Велика Британія); проєкт «Судний день» - оркестром і хором Four For Music з 85 виконавців, в м. Софії (Болгарія); проєкти «Фонтан вічності» і «Крила апокаліпсису» – оркестром і хором Capellen чисельністю в 125 людей в м. Зільні (Чеська республіка) тощо. Їх основний жанр – епічна музика, де здійснюється унікальне поєднання аналогових синтезаторів і живого оркестрового запису, що робить стиль Eternal Eclipse неповторним.

Стиль цих музичних груп, на думку автора проєкту, якнайбільше підкреслює своєрідний дуалізм у виставі: між чорно-білим і кольоровим, між синтетичним і природним, між агресивним і чуттєвим, між байдужістю і переживаннями. Інструменти, що використовуються в музиці – скрипки, віолончель, фортепіано, барабани та їх характери виконують ролі прототипів людей-персонажів, які проживають свої історії, а їх мелодичний малюнок – почуття героїв.

Вистава починається з появи рук на завісі, як чогось сакрального і божественного, наче це руки Долі, тому було вирішено розпочати з «музики сфер», де чітко виражена квінта в нижньому регістрі створює міцну базу для інших звуків; пульсація надає відчуття «органіки», природності та натуральності, наче створює образ початку життя, яке зароджується. На розвиток мотиву також впливає характерне використання шумового ефекту: оброблене шелестіння паперу надає розвитку саме тематиці «органіки».

Поступово шум зростає, плавно перетікаючи у шуми міста (машини, пішоходи, вуличний галас).

Коли музика знову починає звучати, ми одразу сприймаємо її на контрасті з попередньою мелодією. Мотив набуває швидкого темпу, чітко вираженої мінорності та агресивності звучання смичкових. Тоді з'являється скрипка, яка знову контрастує з агресивним остинатним басом. Разом зі сприйняттям візуального ряду музика відсилає глядача до електричної суміші античної та футуристичної естетик, виникає перший онто-сонологічний образ світу [62, с. 10–11]. Ці враження підкріплюються обраним стилем хореографії – модерном. Далі музичний супровід іде в більш-менш одному напруженому стані з надзвичайно агресивним переливом ритму.

Драматургію музики протягом усієї вистави побудовано на акцентованих напруженнях та енергетичних спадах, і така тенденція заявляється вже у пролозі.

*Історія «Повітря».* Ця частина починається з появи рук на заднику, тому їх плавні жести підкреслюють жіночі подихи, що продовжують звуко-шумову тематику «органіки». Після подихів поступово зростає брязкіт дзвіночків, який підсилює легкість звучання, створює необхідну «повітряність». Водночас із дзвониками набирає гучності шум вітру, він у цьому дуеті виконує роль щільної музичної фактури, на тлі якої рясніє дзвін. Разом вони створюють динамічну картину, «розріджують повітря» на сцені та допомагають виконавцям точніше відчувати грайливу легкість та шалену швидкість польоту. З розвитком теми з'являються більш чіткі риси ритму, відчуються удари смичкових, а потім і ударно-перкусійної секції. Емоційні сплески відбуваються на сильну долю, коли дзвенять тарілки. Вони ніби створюють певні «вильоти» мелодії, хвилі, якими жваво летять двоє закоханих. Перехід до другої половини цієї історії відбувається знову через ті ж самі подихи, проте вони звучать на тлі проривів вітру вже більш тривожно. На п'ятому подиху вони різко обриваються – імітується вдих, який робить людина, коли прокидається від нічних жахів.

Не встигає відлуння останнього подиху зникнути, як раптово виникає агресивна та тривожна музика. Разом із нею на сцені нараз з'являється персонаж жіночого роду, точніше, його примара, яка одразу ж заволодіває увагою Хлопця-Повітря, так само, як і новий лейтмотив, що підкреслює пластичний малюнок виконавиці, – увагою глядача. По-воєнному відбивають литаври ритм на тлі стрімких пасажів скрипки, злетів та падінь лейтмотиву. Мотив активно веде нас до останньої точки, але вона неначе все більше віддаляється. І ось, нарешті, скрипка виконує останню злітну гаму – і історія раптом обривається. Останні награти скрипки звучать скоріше як прощання, прохання їй пробачити. І залишається лише гул вітру у порожнечі. Але у цій порожнечі знову з'являються руки, появу яких акцентує звук жіночих подихів.

*Місто.* Завивання вітру поступово переходить у шум метро, що через відлуння сприймається широко та просторо, тим самим заявляється місце дії. Подальші акценти – звуки механізмів та ланцюгів, – символізують механічність існування населення міста. Цей момент сприймається глядачем, як світ очима головної героїні, для якої усе довкола здається агресивним, нищівним для її душі та бажань. Вона бачить себе птахою, яка не може вилетіти з тісної клітки, жестові рухи якої підкреслюються тріпотінням крил.

Музика, що звучить далі, зав'язана на циклічності та повторюваності рутинних справ у житті міста. Тут також присутня тема «органіки»: ритмом цієї композиції виступає звук серцебиття та шелестіння долонь одна об одну. На цьому фоні продовжують хаотично з'являтися та зникати звуки різноманітних механізмів. Композиція завершується зняттям фактури та оголенням звучання серцебиття. Воно ж і є звуко-шумовим лейтмотивом наступної сцени, і від нього ж на останній удар з'являється вогонь. Шумовий ряд і відео образ спалаху вогню акцентує пластичний рух рук всіх виконавців.

*Історія «Вогонь».* Починається композиція з суміші шуму палаючого вогню та дуже напруженої музики: звучать ритмічні «спалахи» віолончелей та піцикато скрипки. Далі веде соло скрипка, яка вирізняється м'якою ліговоною мелодією, до неї приєднується ще одна, і вони продовжують вести інтервальну

мелодію разом. Потім раптова пауза на цілий такт, і скрипки переходять до більш конкретного діалогу: відчувається конфронтація сторін та одночасно їх нерозривність; мотив набирає динаміки і знову обривається, цього разу до шуму вогнища. Вогнище передає стан персонажів на сцені та водночас слугує містком до наступної частини історії – втручання третьої особи (серцебиття повертає глядача до історії з Повітрям, при цьому римуючи два по суті ідентичних моменти умовної «зради»), привернення уваги героїні та, як результат, появу ревнощів у Хлопця-Вогню. Знову таки спалах вогню, що звучить у цих частинах сцени, підкреслює емоційну пластику рук виконавців.

В подальшому композиція змінює тембр на більш конфронтально-трагічний, відчувається страждання обох героїв історії. Скрипка виконує дуже обережні та болісні наспіви, в той час, як кожен подібний «схлип» зупиняється пульсом, який також зазнає змін: замість пристрасного серцебиття він скоріше нагадує вибухи всередині, символічні «удари по почуттях». Потім вже звична пауза, де музика обривається, і композиція повертається з неї із новими силами та разом із міцним ударом басового тону на фортепіано, наче удар молотка по металу, знову набирає обертів. Слово «оберти» вжите не випадково: це відчуття створюється завдяки циклічним стрибкам скрипок октавою із легким арпеджіо, що відбуваються на фоні основної трагічної та протяжної мелодії. В цій мелодії зливаються кілька скрипок та віолончель, саме цим тембральним розмежуванням вдало переважаються голоси в діалозі жінки і чоловіка. Ця суперечка між персонажами доходить до точки кипіння і, після чергового зриву, продовжується на прямій агресії та насильстві. Їх опозиція чудово підкреслюється, завдяки майже військовому маршовому відбиттю литавр.

Кульмінаційна частина композиції символізує пікову стадію страждань персонажів від залежних стосунків, від усього, що між ними двома відбулося, та показують дуалізм їх бажань: вони водночас усе ще пристрасно кохають один одного (про що розказують глядачеві ті самі романтичні та піднесені наспіви і арпеджіо скрипок, що були на початку історії), при тому вже відчувають крах їх сумісного життя (ця тема ведеться агресивними спалахами



литавр). Музична фактура в цей момент набуває надзвичайної щільності. З'являються усе нові і нові гармонійні додавання, змішуються і утворюють почуття вогняного торнадо, що піднімає все навколо до небес та водночас трощить усе, чого торкнеться.

Закінчується історія остаточним зривом. Рішення прийняте, і піцкато лише накрапає останні сльози, а вогонь на тлі звучить холодно та мертво, усе більше нагадуючи дощ.

*Місто.* Персонаж у розпачі залишається наодинці, звучить шум вогню. В цей момент з'являється рука долі, яка залишається єдиною активною дійовою особою на сцені. Рухаючи персонажем, немов маріонеткою, вона манить за собою і уводить зі сцени. Гучнішають звуки дощового міста. Ці звуки не мають фактичного відлуння, проте звучать, як луна в голові глядача, - досягається цей ефект сповільненням шуму до неприродного темпу. Машини, люди та все довкола сприймається наче в уповільненій зйомці, проте дощ, який починає мотив нової історії, звучить у своєму звичному темпі. У цьому випадку дощ заявляє персонаж ще до його появи на сцені: цією дійовою особою є глядач, який споглядає на усе довкола очами персонажу, усвідомлюючи при цьому власну нездатність вплинути на події. Усе це сприймається наче сон, в якому людина усвідомлює себе, проте ніяк не може контролювати власне тіло та мову. Поступово звуки змінюються, дощ починає лити начебто за вікном, поряд чути цокання годинника, а самотні переكاتи грому марно намагаються пробити стіну байдужості. Така фантазмагорична картина раптом концентрується легкими повільними музичними акцентами, які покликані утворити у глядача почуття крапель, що капають на ідеально рівну поверхню води. При цьому фоном буквально звучать звуки крапель: вони існують контрапунктом для «заземлення» відчуття глядача, утримання в загальній історії. Вслід з'являється персонаж цієї історії, який кружляє сценою повільними широкими рухами, і скрипка відповідає на рухи «брижами на воді». Вона так само легко з'являється та зникає, як і примари, яких ми бачимо на сцені.

*Історія «Вода».* Після затихання музичного акценту, краплі продовжують самотньо накрапати, аж до однієї найгучнішої краплі – цей момент символізує повне занурення героя під поверхню води. Це підкреслюється уповільненими рухами персонажу. І ось під водою починають звучати жіночі наспіви, що для вистави не характерно, бо усюди використовуються музичні інструменти і зовсім немає вокалу. Цей елемент покликаний зобразити умовну «невивченість» безмежного внутрішнього простору, у який занурився Хлопець-Вода.

Після вщухання співу та затихання підводного гулу починає звучати музика. З'являється вона акцентами, «переливами» акордів, і кожен перелив лишає легкий бриж під водою. Це відчувається неначе імпульси, на які інертно реагує тіло персонажа. В цьому епізоді не музика підкреслює рух рук, а пластика актора емоційно реагує на звукові акценти. В певний момент музична фактура доходить до кульмінаційної щільності та виходить на фінішну пряму. В цій частині скрипка звучить вже одна, тепер це його скрипка, його простір, він в ньому живий та рухомий. Персонаж єднається з мелодією скрипки, і кожен його пластичний рух в цьому фрагменті пов'язаний з рухом пластичного наспіву інструмента: коли мелодія підіймається догори, персонаж також вистрибує, неначе риба з води, а потім знов занурюється вглиб себе.

Нарешті герой зупиняється, наче замислюючись, на останній акцент композиції герой рішуче відкриває завісу. Більше немає стіни, немає примар, а лише чистий, досі недосліджений світ.

*Місто.* Починається цей фрагмент з грому та дощу – продовження тематики природи та води. Звучить жвава тридольна музика, що одразу налаштовує на певну вальсову метричність. На сцені ж глядач спостерігає за пластичним сплетінням рук, що нагадує калейдоскоп або «ловця снів». Це усе налаштовує на спокійніший лад наступної історії, розслабляє втомленого драматизмом глядача, дає трохи свіжого повітря. Так само це передається в музиці: чітка метричність танцю, проста та циклічна гармонія, стримана та помірна мелодія. На фоні звучать шуми міста, серед них сильно вирізняються

церковні дзвони та будівництво, які символізують весільні обряди та будівництво нового життя відповідно, і таким чином водночас дають початок наступній історії. Також шум будівництва створює відчуття ґрунту, твердості, підводячи глядача до тематики наступної частини – історії Землі.

*Історія «Земля».* Починає композиція з акцентів ударів, після яких неначе розсипається каміння. Ці удари супроводжують пластичні жести рук на заднику, що наче керують, виводячи на сцену двох персонажів. Вони викочують куби – фундамент їх сумісного життя, яке вони будуватимуть разом. Ці удари відчуваються, ніби поштовхи з-під землі, а не просто удари по поверхні, що додає сцені глобальності та масштабності, асоціюючись з давньогрецькими міфами про титанів.

Потім з цих акцентів проростає музика. Вона існує на контрапункті з дією: персонажі на сцені нібито спокійно та щасливо живуть, сповнені кохання один до одного. Але музика, тим не менш, тримає напругу та дає відчуття, що так просто все не скінчиться, і це викликає почуття тривожності у глядача. Композиція одразу має глибоку багатшарову фактуру та швидко розвивається. Найбільшої драматичності додають акцентові басові октави на фортепіано, сумна скрипкова мелодія та відбивання кожної восьмої долі синтезатором.

І стається вибух. Дія у цей момент зосереджується на кадрах війни, а герої починають усвідомлювати, що навіть коли внутрішня війна відсутня, це не значить, що вона не постукає ззовні. Звучить другий сплеск – персонажі трохи віддаляються один від одного. І ось звучить останній удар литавр – і історія відтепер ведеться окремо та віддалено для обох героїв. Відстань між ними демонструється і в мізансцені, і музично: скрипки на фоні тягнуть ноту з відлунням, але основна мелодія виконує швидкі пасажі та арпеджіо, і вона усе ще одна для обох, що символізує їх єдність та нерозривність, навіть попри відстань та обставини.

Розвитку цей фрагмент набуває зі вступом литавр, які виконують фактично маршовий військовий бій. Мотиви скрипок переплітаються: один зі

скаженою швидкістю літає довкола, інший тягне тугу і смуток, а в кінці фрази завжди йде легкий мажорний підйом із відтінком надії. Та ось раптом уся гармонійна структура зникає. І лишається самотня скрипка. В цей момент на сцені персонажі торкаються одне одного, на мить єднуються в спільному потоці, а потім їх знову щось роз'єднує та віддаляє, і вони не в змозі подолати цю обставину. Герої віддаляються, допоки на сцені не залишається лише Дівчина-Земля.

*Земля (соло).* Перші звуки цієї картини одразу ж асоціюються з колисковою, вона є символом материнства та домашнього затишку, відсилає кожному людину до власних спогадів. Цей ефект досягається звучанням челести. Далі її мотив продовжує фортепіано, а челеста лиш підіграє та доповнює його. Знову відчувається танцювальна тридольність мотиву. Далі йде розквіт композиції: скрипки зливаються в мелодії із челестю і, нарешті, завершуються розрішенням у мажорний акорд, що підсилюється візуальним рядом – сходом сонця.

*Епілог.* Починається доволі активно, ніяк не продовжуючи попередню історію. Звучання завершальне, навіть тріумфальне через низхідний гармонійний ряд, і досить урочисте, завдяки простій та повторювальній мелодії. Розмір 6/8 створює певну розтяжну пульсацію. Момент зриву відіграється ударними та на тлі попереднього активного руху утворює почуття вильоту, завдяки цьому почуттю глядач разом із персонажами наче вперше озирається довкола, бачить світ широко та ясно.

Кінцівка та фінальні акценти покликані вирішити усі конфлікти пробудженням від сну, від керованості Руками системи. Останній удар ставить чітку крапку в історії та дає почуття довершеності і можливості будівництва на ґрунті вистави власних і рефлексій.

### **3.4. Хореографія, пластична виразність рук та майстерність актора: сукупність завдань**

Режисерка ставить перед собою і постановочною групою непросте комплексне завдання – провести у виставі алегоричну, метафоричну і, в той же час, філософську лінію, прожити яку актори повинні майже аскетично, обмеживши себе тільки пластичними можливостями рук і свого тіла. Тіло актора разом з руками постає у виставі як надвиразний інструмент пластичного самовираження: застосовуються елементи пантоміми, різностильової хореографії, сценічного бою та пластичне-емоційна виразність рук. Окрім пластичної виразності руками виконавці повинні передавати сенс того, що відбувається, за допомогою майстерності драматичного актора. Гармонійне поєднання хореографії, пластики рук та майстерності актора для студентів виявилось не простим завданням, тому що зосередження на якійсь одній із складових, одразу ж руйнувало загальний баланс.

Перед виконавцями ставиться завдання – розробляти до кожної репетиції етюдну замальовку на будь-який епізод, чи то подію обраної стихії, використовуючи свої відчуття у передачі емоцій через пластику тіла і рук. У подальшому такий епізод міг стати цілим пластичним етюдом, або ж базою для розробки цілої сцени.

У «Пролозі», як і у переходах між історіями, перед виконавцями стоїть завдання балетмейстерів – відтворити одну постійно рухому систему. На початку прологу актори рухаються, наче в броунівському русі, синхронно, механізовано, без емоцій, наче з відсутністю почуттів, повторюючи один і той же індивідуальний рух. Тільки один раз двоє на мить збиваються з ритму, коли випадково помічають одне одного, але система одразу ж їх роз'єднує. Кожний шматок, кожна зв'язка повинні бути виправданими, наприклад, коли актори дихають, лежачи на підлозі, то повинні уявляти, що вони – коріння дерев, як одна система, що переплітається та пов'язує кожного.

Знаючи драматургічну побудову історії, актори вибудовують наскрізну дію ролі, підбираючи відповідні рухи. В історії «Повітря» не вистачає легкості

та «повітряності», тому зупиняємося на додатковому виразному засобі – «оживлення» фактури (тканини), використовуючи бокові куліси: вони повітряні, легкі, рухомі, підсилюють характерну пластичність і легкість (Додаток 6). В сцені, де закохані тільки знайомляться, переплітання куліс допомагає змінювати їм мізансцени. Окрім гарного візуального прийому, використання куліс додавало і окремих проблем: актори, які допомагали, рухаючи кулісами за лаштунками, заважали головній парі виконавців. Тому проводилося чимало окремих репетицій за лаштунками сцени, задля безпеки виконавців, та ефектного візуального засобу.

Друга частина хореографії «Повітря» вирішена в стилі модерн-балету, в ній багато широких пластичних рухів та вільних стрибків, що символізують легкість і невагомість. Стрімкі рухи, що змінюють одне одного, переходячи в синхронну зв'язку, потім, не зупиняючись, в підтримку в скрутці, нагадують потік вітру, який піднімає почуття героїв до небес, а глядач затамовує подих від швидких і динамічних переходів на сцені. Як тільки закохані зупиняються в обіймах у партері, в тіні в червоному світлі в прийомі театру тіней з'являється третя особа, як втілення нового захоплення.

В переході між частинами створюється образ нескінченного механістичного руху, свого руху спільного руху системи. Хореографічні рухи виконавців тут однаково нескладні за формою, повторені, а відтак в цій частині вирішується активне застосування пластики рук для передачі метафори «пташки в клітці» та залізної клітки, що не дає їй вирватися на свободу. В цьому епізоді обличчя акторів залишаються байдужими і не рухомими, а відтак акторська майстерність демонструється переважно через виразну пластику рук.

Частина «Вогонь» має пристрасть та яскравий характер, тому актори мали довгі пошуки пластичного вираженні взаємозалежних стосунків. За ідею беруть бажання одного з партнерів розірвати стосунки, тому переломним моментом стає поява в тіні сторонньої особи, до якої і тягнеться партнерка, що відображує зраду та відповідно – невміння розірвати одні стосунки, щоб

розпочати інші. Тому історія «Вогню» починається з танго, як втілення пристрасності, тяжіння, надриву між партнерами, а після «зради» в тіні починається поступове напруження, що переходить у пластичний бій. Над сценою бою постановочна група разом з акторами працює довго, шукаючи «золоту середину», щоб не зобразити домашнє насилля з боку лише одного партнера, а врівноважити з двох сторін. Виражено це прийомом зчеплення різних частин тіла, яких наче магнітом тягне одну до одної, та бажанням і, водночас, неможливістю роз'єднатися, у поєднанні з елементами сценічного бою.

Особливість хореографії цієї частини: майже відсутність танцю, лише почасти окремі пластичні рухи: оберти або статичні пози та стилізація танго на початку, що задає характер номеру. Кульмінація виражена активними обертами у партері, де герої, тримаючись за руки, роблять «перекотиполе» по черзі, наче кидаючи один одного на землю. Саме цей прийом демонструє взаємозалежні стосунки, котрі на межі розриву, а люди не в змозі розійтись. Піковою точкою є фінальна підтримка, після якої Дівчина Вогонь йде, і пара розлучається.

Наступна історія – занурення в атмосферу «Води», уповільнений рух, алегорія самотності людини, занурення у самого себе. Для підкреслення ірреального світу використовуються куліси з поліетилену, що візуально нагадує воду. Частина виконавців знаходиться за їх прозорими лаштунками, наче в акваріумі, символізуючи внутрішній світ головного героя, а потім, наче морські зірочки або поліпи, присмоктуються до Хлопця-Води.

Головний соліст об'єднує завдання трьох складових – хореографії, акторської майстерності та пластики рук, допоміжний склад використовує тільки виразну пластику рук, їх жести, рухи. Їх руки, маючи характерну пластику, перевтілюються у водорості, потім, з їх рук створюється велика риба, зябра тощо. Остання спільна фігура – вибудована з людських голів рухома міфічна змія, кожне обличчя – окрема маска, загублена думка, що живе своїм життям. Залишившись наодинці, головний виконавець виконує сольний

пластичний танець, що відповідає рухам стихії води. І навіть зовнішню напругу у вигляді рук Долі, що тягнуться до нього, він розганяє своїми руками і стає вільним та самодостатнім (Додаток 8).

Перехід до «Землі» після «Води» можна назвати танцем «гармонії»: починається дощ, що омиває родючу землю, як символ нового життя. В цьому епізоді всі виконавці активно застосовують пластичні рухи руками, демонструючи алегорію народження дерева, квітів, красу візерунків природи.

Історія «Землі» про силу і стабільність. Двоє акторів – подружжя будують спільне майбутнє. Зовнішня система їх не турбує, вони знають чого хочуть. Цій історії багато пластичних рухів з безпредметною дією, що буквально зображують побут щасливої родини. Але стихія війни може зруйнувати будь-який кров. З криком жінка падає на підлогу, повзучи, тягнеться до Бога. Чоловік повторює одні й ті ж самі рухи, наче наполягаючи на своєму рішенні піти на війну для захисту сім'ї та своєї країни. Біль відчують обидва, але переживають по різному. Навіть, коли хореографічні рухи стають синхронними, останнім рухом він, йдучи, «віддає військову честь», а вона, ніби молячись, тягнеться догори. В кінці синхронна хореографічна зв'язка символізує однакове переживання пари, але він віддаляється, а вона залишається на самоті.

Сцена, коли героїня залишається на самоті – соло болі і розпачу героїні, поділяється на два епізоди. Перший – «стадія прийняття»: танцювальних рухів майже немає, тільки символічні знаки – спогади, інколи повторювані рухи з першої частини історії та безпредметна дія, як стукіт в уявні двері; апатія у вигляді валяння на підлозі. Куби, що символізують будинок, тепер – тригер остраху залишитися на самоті, жінка не має підтримки та опори, щоб зійти на них. Виконання пластичних рухів у цьому епізоді – це рефлексія, що демонструє проблему та спроби з нею впоратися.

Другий епізод – «надихаючий»: виконавиця через пластику тіла і рук відтворює кожну стихію, наче хоче довести, що усі стихії є в середині кожного з нас, а внутрішнє наповнення людини є уособленням сили, яку можна



спрямовувати на розвиток, становлення та продовжувати жити попри складнощі. Кінцева крапка цього епізоду – сонце як символ дитини, майбутнього, що обов'язково настане. Тож виконавиця, стоячи на кубі, разом з появою сонця в області її живота, робить глибокий вдих, пластичне відкриває обидві руки в сторони, наче приймає нове життя і зустрічає майбутнє.

В останній частині історії «Землі» танцювальні рухи майже відсутні, але перед виконавицею стоїть чітке завдання – донести до глядача сенс цього епізоду через акторську майстерність драматичного театру та майстерність актора театру ляльок, а саме пластикою рук. Акторка блискуче впоралася із цим завданням: глядач спостерігав не тільки за пластикою тіла та емоціями, які змінювалися на її обличчі, а й за виразною пластикою рук, яка гармонійно відтворювала її почуття і переживання.

У фіналі демонструється спільний танок, що являється завершальною та урочистою крапкою вистави. Всі виконавці виконують танець у стилі модерн, зображуючи сповнену силою систему, їх рухи синхронні, обличчя без емоцій. Після того, як двоє, випадаючи із загального кола, зустрічаються очима і зупиняються в паузі, решта виконавців збиваються з ритму, оглядаються навкруги, наче вперше бачать навколишній світ: глядача, одне одного, свої руки тощо. Новий танцювальний епізод актори виконують також синхронно, але на їх обличчях сяє посмішка, наче вони радіють, що віднайшли себе. Після появи планети Земля залишається акцент тільки один виразний засіб – руки акторів, які спочатку переплітаються, а потім піднімаються, наче підтримуючи планету знизу (Додаток 9).

В репетиційному процесі акторам було нелегко і, водночас, цікаво. Оскільки актори-лялькарі не мають професійної хореографічної підготовки, їм було надзвичайно важко виконувати її технічну складову, прикладалося чимало зусиль, індивідуальної та колективної праці для відпрацювання класичних рухів, як то: витягування носків, вірна позиція та виворітність ніг, класична постава корпусу, розподіл тіла, стрибки, правильне виконання тієї чи іншої пози під потрібним для цього кутом тощо. В кожному фрагменті сцени

акторам потрібно було знайти правильний баланс в русі, роблячи точний розподіл хореографічної, акторської та пластичної складової, адже кожний пластичний жест повинен відповідати правильному емоційному та психологічному стану. Завдяки цілеспрямованості і завзятості кожного, вистава вийшла танцювальною, пластичною, емоційною, наповненою знаками і символами.

### **3.5. Інноваційні режисерські ідеї у вирішенні пластичної вистави і потенціал реквізиту як засобу виразності**

На специфіку вирішення художнього образу та мізансценічного рішення окремих сцен впливають принципи художнього оформлення пластичної вистави, яке передбачає використання різних виразних засобів із застосуванням оригінальних режисерських знахідок. Головною новацією мистецького проекту «КолоПочуттів» автор вважає створення за допомогою пластичної виразності рук метафор, символів і знаків, що унаочнюють глибинні образні і змістові сенси вистави. Вони не тільки передають внутрішнє почуття персонажу, а й образною мовою інформують глядача про те, що відбувається.

Також однією з новацій у виставі стає застосування акторами під час виконання танцю додаткової виразності пластики рук у випадках передачі зовнішньої емоції персонажу, або ж його внутрішніх переживаннях. Такий засіб виразності простежується протягом вистави в передачі відчуттів чи акцентації емоційних сплесків.

В переході між прологом і історією «Повітря» руки Дівчини-Повітря, що безпорадно підняті догори, після того, коли натовп заганяє її в кут, перетворюються у вітер, яким вона «роздуває» навколишніх людей. Руки ж людей, які до цього висловлювали агресію, піднімаються до гори і стають легкими, немов повітряна кулька. Після ще одного змаху руками дівчини, вони опускаються і перетворюються на птахів, які ловлячи ритм героїні, вибудовуються в клин і летять разом з нею. Після звукового подиху з усіх рук

на сцені створюється один великий птах, кожен його змах крилами супроводжується шумовим подихом, здається весь світ навколо дихає одним ритмом. Руки трансформуються то у вітряк, то у кола, що плавають сценою і навкруг виконавців, що то завмирають, то рухаються із шаленою швидкістю і ось знову зупиняються у стоп-кадрі. І в цей час юнак і дівчина зустрічаються поглядами, і глядач стає співучасником зародження першого кохання.

В історії «Повітря» руки Дівчини-Повітря і Хлопця-Повітря спочатку перетворюються на легкий вітерець, що на відстані пестить і голубить коханого, потім на крила, що символізують політ і легкість почуттів. Під час кульмінаційної сцени (розставання пари) вся увага глядача зосереджується на дії їх рук: дівчина намагається перехопити його руки, різними засобами зупиняючи хлопця, він же – відірватися від неї, за весь час боротьби руками їх постаті залишаються статичними.

В картині «Місто» між історіями «Повітря» та «Вогонь» за допомогою пластики рук всіх виконавців відтворюється декілька метафор. Перша метафора - «птах в клітці». Руки героїні, наче крила птаха, який не може злетіти і падає, намагаючись піднятися догори, передають внутрішнє страждання Дівчини-Повітря після «зрадженого кохання». Руки акторів навколо неї символізують «залізні» перепони, що обмежують її спробу злетіти, з кожним звуковим «металічним» акцентом руки поступово зближаються, перетворюючись на клітку, що не дає пташці вирватися. Під звук глибокого вдиху та робить останню спробу розсунути «рамки» тісної клітки, але все видається марним. В одну мить крила птаха перетворюються на стрілки годинника, що відраховують час, а клітка – в його корпус: метафора «птах в клітці» змінюється на метафору «плин часу».

Наступна метафора демонструє, як натовп «вбиває» індивідуальність, яка вибивається з його ритму. Всі виконавці спиною рухаються в однаковому ритмі, тільки Дівчина-Повітря, затиснута між ними, стоїть обличчям до глядача, вимушено підтримуючи їх рухи. Під звуки серцебиття натовп розвертається до зали, далі постаті людей, як і їх обличчя, залишаються

нерухомими, емоційно діють тільки їх руки. Кожен, окрім дівчини, кладе руку на своє серце, виймає його з грудей і показує глядачеві, зображуючи долонею його пульсацію, затим, немов бездушний механізм, перевертає руку долонею до низу і викидає серце на землю. Після цього голови натовпу механічно одним рухом розвертаються до дівчини, яка безсила стоїть між ними, і їх руки протягуються до її серця. Руки емоційно злі та агресивні обмацують Дівчину-Повітря, наче шукають душу, в одну мить виривають з неї серце і закривають її своїми тілами. Натовп стоїть спиною, і діють тільки агресивні лікті і кулаки, які емоційно відштовхують одне одного, наче кудись пробиваючись (Додаток 10).

В момент, коли персонажі Дівчина-Вогонь і Хлопець-Вогонь зустрічаються поглядами і торкаються одне одного, виникає візуальний та звуко-шумовий акцент спалаху полум'я. В цей момент герої завмирають, а щільний натовп, немов від вибуху, вмить розпадається в різні боки і теж завмирає в статиці, при цьому їх руки і руки героїв продовжують рух, імітуючи язики полум'я. З кожним вибухом вогню, натовп в динаміці розсувається і завмирає, рухаються в пластиці тільки підняті догори руки, передаючи внутрішній емоційний сплеск і пристрасть головних героїв (Додаток 11). Після чуттєвого емоційного танго хлопець і дівчина опускаються на підлогу, в обіймах їх рук біля сердець з'являється вогник, зроблений долонями, і герої, переглянувшись, задувають його і лягають відпочити.

Руки головного персонажу історії «Води» знаходяться в постійному русі, наче плавники риби. Протягом картини за задником з поліетилену з'являються, наче примари, люди зі спогадів, їх руки підняті і розвернуті долонями до глядача, роти розкриті, наче вони хочуть щось сказати. Їх фігури майже статичні, рух в ритмі води ледь помітний; час від часу їх руки простягаються в сторону Хлопця-Води – чи то хочуть допомогти, чи то просять про допомогу. Але, як тільки герой тягнеться до них, вони зникають в глибині води.

Підняті руки виконавців зображують морські водорості, що рухаються, уловлюючи течію води. І ось ці водорості тягнуться до героя і оплітають його тіло з низу до гори, немов ліани, утримують його, не даючи плисти далі. Затим руки в мить перетворюються на п'явки, які герой намагається відірвати від себе, а вони знову присмоктуються до його тіла.

В якийсь момент за поліетиленом з'являються тільки руки примарних істот, їх вказівні пальці, з усіх сторін наставлені на героя, ритмічно повторюють один і той же рух, наче штрикають його, дорікаючи або соромлячи. Хлопець-Вода закривається руками і намагається уникнути тих уколів. В момент емоційного відчаю героя поруч із ним одразу ж з'являються люди зі спогадів, а головним виразним засобом знову стають руки, які рухаються в одному ритмі з руками героя: спочатку складаючись в величезну рибу, яка плаває сценою, потім в зябра, що розкриваються і «дихають на повні груди» (Додаток 12).

В картині «Місто» між історіями «Вода» і «Земля» знову демонструється декілька метафор. Під звуки шуму будівництва та церковних дзвонів на фоні відео вулиць міста фігури з рук перетворюються на своєрідний калейдоскоп, що змінює картинки з кожним музичним акцентом: сонце, павутиння, квітка, зірка, купола церков. Один оберт акторів, і з їх тіл і рук вибудовується і замирає розлоге одиноке дерево, що росте посеред міста, його листя рухається в ритм музики (Додаток 13). І ось дві гілки торкнулися одна одної, і ми бачимо вже не гілки, а руки двох закоханих, які дивляться одне на одного. Руки всіх виконавців, наче вітер, підіймають дівчину на руки юнакові і кружать їх у весільному танці. Там, де стояли герої, з'являється бутон, пелюстки якого поступово розкриваються, і глядач бачить велику квітку, що символізує кохання.

Історія «Земля» є кульмінаційною картиною вистави, тому вона багата на застосування акторами додаткової виразності пластики рук в емоційних шматках, як зовнішніх, так і тих, що передають внутрішню напругу. Історію «Земля» драматургічне поділено в часі на три шматки: до війни (минуле),

власне, сама війна (теперішнє) і після війни (майбутнє). Якщо в першій частині руки персонажів плавні, широкі, сповнені ніжності і любові, один рух може відбуватися на цілий такт, то в другій частині спостерігається емоційна напруга: різкі кутові рухи, стиснуті кулаки, розставлені пальці, рух руками здійснюється на кожному восьму. За такого швидкого і динамічного темпу, здається, що виконавці здійснюють хаотичний рух руками, їх рухи не однакові, але у кожного персонажа простежується своя емоційна передача того, що відбувається. У парубка спостерігаються ритмічні рухи, немов марширування солдата та бій, дівчина у відчаї заломлює руки і простягає до неба, наче просячи допомоги у вищих сил. Час від часу рухи героїв синхронізуються: вони, немов атланти, намагаються утримати руками небо, яке зненацька падає на них «війною»; біжать, наче від когось рятуються; тягнуться один до одного, але їх наче хтось роз'єднує; торкаються руками до обличчя партнера, наче намагаються через дотик закарбувати в пам'яті риси коханої людини; біжучи, простягають руки назустріч, з усіх сил намагаючись взятися за руки, але це їм не вдається. Врешті-решт Хлопець-Земля віддаляється, Дівчина-Земля залишається на сцені самотньою і завмирає в динамічній позі з протягнутими руками із розчепіреними пальцями, тягнучись всім тілом до коханого, її постава в цей момент символізує пам'ятник розпачу (Додаток 15).

В третьому шматку бере участь тільки Дівчина-Земля. Поєднання її пластичного малюнку та відео ряду підсилюють метафору або символ, який хоче донести до глядача автор. В той час, як героїня сідає, обезсилена обнявши себе руками, на її фоні демонструється відео квітучого весняного саду, символ весни, нового циклу в житті (Додаток 16). Намагається проломити уявну стіну, котра відгороджує її від коханого, - на відео двоє лелек злітаються в гніздо, як знак сімейного затишку і продовження роду. Дівчина робить спроби «стати на ноги» (вилізти на куб) – поєднане з відео зеленої ниви та з жовтими квітами, що символізує захист і надію. Коли Дівчина-Земля балансує на кубі, - відео змінюється на макове поле. В цей час повністю вимикається освітлення, і

створюється 3D ефект, немов героїня знаходиться посеред поля, на її одязі відображуються квіти маку, що прочитується, як краплі крові, або ж рани, нанесені війною. І, як тільки вона випрямляється, знаходячи опертя в ногах, відео змінюється на схід сонця. На пластичному вдиху виконавиці, сонце опиняється посеред її лона, символізуючи зачаття дитини і початок нового життя. Новий відлік, новий цикл кола почуттів. І це вже не Дівчина, це – Мати, це – Надія, це – наше Майбутнє. Руки її розкриті, немов в розп'ятті, наче вона, приносить жертву задля майбутньої дитини, майбутнього країни. Розкриті в обіймах руки Матері і вся її поза говорить про те, що в неї чимало сил, і вона поділиться нею з усіма.

В «Епілозі» після зустрічі Дівчини-Землі і Хлопця-Землі «роботизований» натовп, наче пробуджується від сну, розглядаючи свої руки, помічаючи одне одного, на їх обличчях сяє посмішка і розуміння, що світ прекрасний і кольоровий. Їх триумфальний танець завершується загальними обіймами, а в той час, коли на заднику з'являється відео планети Земля (вже кольорової), натовп піднімає руки, наче підтримує її, несучи ідею, що не світ керує нами, а ми відповідальні за Землю і все, що твориться на ній.

Варто сказати, що у виставі присутній ще один дієвий персонаж, який з'являється протягом всієї вистави на відео проєкції і виражений лише руками – це руки Долі. З'являючись в моменти, коли люди, здавалося б, не можуть знайти вихід з почуттів, в яких вони заплутались, Доля допомагає вирішити ситуації, в які потрапили люди.

Руки Долі з'являються задовго до вистави, коли ще глядач заходить до зали, їх спроектовано на завісу, де вони роблять таємничі паси, наче заворожують і налаштовують глядача на містичний сенс. В якийсь момент руки з'єднуються, мовби щось виліплюють, і в їх долонях з'являється маленька планета Земля, яка поступово наближається до глядача.

Наступного разу руки Долі з'являються, допомагаючи Дівчині-Повітря зустріти своє перше кохання. Вони підштовхують двох людей одне до одного і дають змогу пережити вибух справжніх почуттів кохання (Додаток 17).

Після розставання пари руки Долі допомагають піднятися Дівчині-Повітря на ноги, наче підтримуючи і надаючи їй сил.

Так само з'являються на допомогу Хлопцеві-Вогню, коли той після уходу коханої залишається на самоті у великому розпачі. Руки Долі кличуть за собою, відводячи юнака від фатальної помилки самогубства.

Наприкінці історії «Вода» руки Долі приходять на допомогу Хлопцеві-Вода в момент його відчаю віднайти себе у цьому світі. Вони вкрай обережно, щоб не злякати героя, з'являються на його очі, але той рішуче відкидає їх втручання в своє життя.

Перед виходом героїв «Землі» руки Долі знову постають перед глядачем, але їх рухи вже не такі пластичні, як були до цього, пальці рук зібрані в кулаки, емоційне активні, мовби показують міць і силу подальших відношень «земної» пари, але не агресивні. В епілозі руки Долі вже відсутні, наче наштовхуючи глядача на думку, що кожен з нас особисто відповідальний за майбутнє свого життя і нашої планети.

У виставі використовуються додаткові засоби виразності, що служать не тільки реквізитом, а й передають своєрідну метафору або знак кожної історії. Оживлення фактури відбувається в трьох історіях, але в кожній фактура різна. Також здалося доцільним використання принципу *театру тіней*, як одного із складових мистецтва театру ляльок.

В історії «Повітря» виникає ідея застосувати білі бокові *куліси*, тому що пластичність тканини продовжує лінію тіл персонажів, а її легкість нагадує весільну фату, а почуття героїв, які тільки починають зароджуватися, вкрай ніжні і цнотливі. При зустрічі поглядами юнак і дівчина, немов би розлітаються і ховаються в прозорих кулісах. Кожного з них зверху підсвічує софіт, створюється ефект кокону, в якому вони ніби ховаються, повільні рухи руками і шум дзвіночків підсилює цей ефект. Після того, як вони вибираються звідти, куліси на очах глядача перетворюються на білі вітрила, Вимикається світло, і глядач бачить тільки силуети Дівчини-Повітря і Хлопця-Повітря, які мінливо рухаються, наче шукаючи одне одного в темряві, а знайшовши,



пізнають. В емоційно-піднесений момент почуттів білі куліси перетворюються на крила, що несуть їх небесами, що підкреслюється відео білих хмар, що швидко летять, та пластичним малюнком з динамічними підтримками. (Додаток 18) Затим герої зупиняються і опускаються на підлогу в промені світла, куліси теж перестають рухатися, аж допоки за однією з них не з'являється силует дівчини, яку на початку вистави зустрів юнак. Після цього куліси, активно рухаючись, відіграють роль урагану, а динамічна музика і пластичний малюнок танцю передають метафору бурхливих емоцій, які відбуваються між героями при розриві стосунків. Куліси різко завмирають в статиці, як тільки Дівчина-Повітря розуміє про незворотність рішення хлопця піти від неї, а після його уходу теж зникають в глибині сцени як знак втрачених крил.

Принцип використання *театру тіней* з'являється ще один раз – в історії «Вогонь», коли Дівчина-Вогонь і Хлопець-Вогонь після пристрасного танцю лягають спати. На заднику в тіні постає профіль юнака, якого вона зустрічає на початку вистави, він передає їй в своїх долонях червоний вогник кохання, і цей вогник немовби наповнює її зсередини, жевріє червоною цяткою в її серці (Додаток 19). Це наче сон, в якому вона танцює з ним пристрасне танго. Поєднання білого (задник і костюм героїні), чорного (тінь хлопця) і червоного (вогник) досить ефектне, воно свідчить про те, що в цьому почутті немає півтонів, немов говорячи «червоне – то любов, а чорне – то журба».

*Поліетилен* – рухлива і гнучка фактура, що за пластичною динамікою і звуко-шумовим відтворенням достатньо ефектна, тому саме його було взято за основний засіб виразності для відтворення образу води. На початку історії під звуки міста і крапель дощу її витягують, візуально створюючи стіну води і негоди, що прийшла до міста (Додаток 20). Ця картина багата на спогади, думки, сумління головного героя, тому саме структура поліетилену допомагає створенню бажаного результату: нечіткі фігури і мінливі силуети, які з'являються позаду нього, стають примарними, ніби у пам'яті юнака. Спроектоване на поліетилен відео хвиль надає ефект перебування героя у воді.

Після того, як Хлопець-Вода відмовляється від допомоги рук Долі, він двома руками розсуває задник з поліетилену, немов руйнуючи стіну і розширяючи межі особистого внутрішнього простору, і задник зникає в кулісах.

*Куби*, що використовуються як реквізит в історії «Земля», символізують фундамент сумісного життя героїв. Ще до початку історії чути поштовхи ударів, ці удари продовжують звучати, коли з різних сторін сцени з'являються головні герої, які перевертають куби, наче символ фундаменту їх подружнього життя (Додаток 21). Ставлячи куби поруч, вони сідають на них і відтворюють етюди: він ловить рибу, вона варить в казані кашу. Пластичний етюд навколо кубів символізує їх існування в любові і коханні. Дівчина-Земля стає на куб ногами і тягнеться догори, наче до вершин прекрасного, Хлопець-Земля садить її собі на коліна, вони сидять на кубах, їх обличчя випромінюють спокій і щастя. Після відео кадрів руйнувань куби для виконавців стають, немов перешкоди, пластичний малюнок виконавців динамічний – переكاتи, стрибки, парубок, прибираючи кохану зі шляху, ставить її на куб, вона ж, ніби падає звідти, не в змозі повернути попереднє відчуття спокою. Після уходу хлопця, куби для дівчини стають, немов неподолана вершина: спочатку вона боїться ступити на них, потім набирається сил і пробує встати, спочатку притримуючись руками, потім випрямляється і вже, стоячи обома ногами, піднімається в повний зріст, намагається втримати рівновагу. Під кінець музичної композиції Дівчина-Земля впевнено тягнеться до вершин, яких колись досягала, а наостанок завмирає у пластичному розп'ятті. В даному випадку куби символізують декілька знаків: підйом, надію на майбутнє, п'єдестал.

Реквізит, що використовується у пластичній виставі «КолоПочуттів» стає не тільки яскравим виразним засобом, що підсилює її пластичне наповнення, а й знаком або символом.

### **3.6. Визначення завдань режисера крізь призму педагогіки та мистецьких технологій**

Над створенням пластичної вистави «КолоПочуттів», прем'єра якої відбулася 18 травня 2023 року (Додаток 1) на сцені навчального театру «Арлекін» кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого під керівництвом здобувачки, а по сумісництву художнього керівника курсу акторів, працює творча команда. Виконавцями стають студенти-випускники 4-АМТЛ курсу Дарія Бабська (Дівчина Повітря), Олександр Михайловський (Хлопець Повітря і Хлопець Земля), Ангеліна М'ястковська (Дівчина Вогонь і Дівчина Земля), Валентин Гура (Хлопець Вогонь), Ілля Самошост (Хлопець Вода), які гармонійно втілюють режисерське завдання під час виконання своїх ролей у виставі. Перед групою постановників-хореографів студентами курсу режисури балету Юлією Денисовою, Іваном Зайцем, Оленою Кхабар (худ. керівник – Іваненко К. В.) режисер ставить нелегке завдання: окрім пластичного малюнку танцю акцентувати увагу на пластиці рук актора. Звукооператор Єгор Стогодюк і художник по світлу Олександра Обельчак – студенти режисери 3 курсу (худ. керівник – доцент, заслужений діяч мистецтв України Неупокоев Р. В.). Гример К. Воронкова пропонує вдалий варіант гриму. Художник – дизайнер Д. Волокушина розробляє варіант афіші, автор фото з вистав та художнього контенту програмки лібрето – студентка 4 сценографічного курсу Катерина Секрет (художній керівник – старший викладач Урицький М. Я.) (Додаток 2). Злагоджена і активна робота всіх учасників творчої групи, яка працює віддано і завзято, дає позитивний результат під час створення вистави.

Завданням автора мистецького творчого проєкту створити новаторське перформативне видовище з використанням основних засобів мистецтва театру ляльок – тіла, пластики рук актора, оживлення фактури та застосуванням сучасних технологій, яке б відображало актуальне розуміння міждисциплінарної природи мистецтва театру ляльок. У виставі

використовуються сучасні елементи медіа засобів – анімація, документальна та ігрова кінозйомка, фото і відео монтаж.

Завдання театрального педагога міститься у постійному пошуку нових форм, методів та способів формування майбутнього актора та його виконавських можливостей, а також підготувати актора, який може поєднувати у творчому процесі свою внутрішню і зовнішню техніку. Справа в тім, що основна квінтесенція майстерності актора театру ляльок складається з «оживлення» неживого, себто ляльки і створення її неповторного виразного пластичного образу. У лялькарів набагато ширший і яскравіший політ творчої фантазії, що виникає в їх свідомості під час роботи з лялькою, тому і ширший потенціал у володінні своїм тілом, рухом і жестом. Педагогічною ціллю викладача було залучити всіх студентів акторського курсу, щоб вони відчували себе співавторами проєкту, тому кожен студент, окрім обов'язкової виконавської майстерності, був відповідальний за свій сегмент додаткової роботи.

### **3.7. Алгоритм завдань при створені мистецького проєкту «КолоПочуттів»**

Під час підготовчого періоду над мистецьким творчим проєктом здійснювався підбір музичного матеріалу, який би відповідав сучасному молодіжному контенту, але не був занадто популярним і використовуваним. Зупинившись на музиці композиторських груп Power-Haus Creative і Eternal Eclipse перед автором проєкту повстала проблема – композиції, які обиралися для вистави, були занадто короткі (до 2,5 хвилин), за такий короткий час не можливо було розкрити надзавдання, яке ставилося перед виконавською групою. Тому було вирішено поєднувати музичні треки шляхом компіляції, але з обов'язковим збереженням розміру і ритму музики та подібним в них оркестровим наповненням інструментами. Головним аспектом обрання кожної композиції, а також компіляції, була передача характеру стихій і емоціональність почуттів персонажів кожної історії.

Чотирьом шматкам «міста» теж треба було підібрати індивідуальні звуки і шуми, що характеризували б періоди існування натовпу. І. Самошост, враховуючи всі пропозиції режисера і виконавчої групи, підбирав шуми і звуки, за відсутністю відповідних, створював їх як композитор, а потім вставляв в компіляції потрібних композицій.

Однак не всі ідеї, що задумала режисерка, втілися у проєкті. Спочатку задумувалося, що дві студентки В. Заблоцька та А. Воробей, які з початком повномасштабного вторгнення евакуювалися за кордон, теж братимуть участь у постановці. У них було декілька завдань: відзняти відео своїх рук (у подальшому це були б руки Долі) у потрібному форматі, щоб опісля накласти його на інше відео; придумати парний пластичний етюд для історії «Вогонь» і демонструвати його онлайн під час демонстрації вистави; у разі відсутності технічних засобів і неможливості показу онлайн-трансляції – створити запис композиції у відповідному для проєкту приміщенні. Студентки відчайдушно пробували допомагати і виконувати всі завдання творчої групи, але, в силу поважних причин, обмежених труднощами воєнного стану і не творчих умов за кордоном, вони не змогли вийти на потрібний результат, щоб стати повноцінними учасниками мистецького проєкту.

У підборі фото і відео ряду війни для історії «Земля» у авторки проєкту виникли труднощі з відбором матеріалу. Справа в тім, що руйнівні кадри міст могли б травмувати глядача, тим більше, що кожного дня, під час роботи над виставою, в нашій країні відбувалися трагічні події, а репетиції по декілька разів на день переривалися з-за систематичних сирен. Режисерка вирішила не використовувати відео-контент кадрів війни, а залишила тільки фотографії, що фіксували події через рік після її початку: час повномасштабного вторгнення залишився у пам'яті людей дуже яскравим і травматичним, так само, як свіжими були і останні події. Фотографії відбиралися дуже прискіпливо, на них не повинно бути будь-яких обличь крупним планом і тіл загиблих людей, окрім того, їх візуальна демонстрація повинна відбуватися з дуже швидким темпом, попадаючи у кожен восьму ноту розміру 4/4.

Щодня студентам надавалося завдання створити у якійсь окремій сцені індивідуальний або груповий пластичний образ у драматичному плані, зробити або розробити метафору за допомогою виразної пластики рук. Пошуки правильної емоції підказували шлях до виразного психологічного жесту та навпаки. Після кожної репетиції робився аналіз хореографічної складової, акторської майстерності драматичного театру та майстерності актора театру ляльок (робота над пластичними жестами рук), пропонувалися й обговорювалися варіанти, що допомогли б у досягненні завдань. Однією з ефективних форм для вдосконалення виконавської майстерності та аналізу репетицій було використання відео фіксацій під час репетиційного процесу та їх перегляд.

Після здачі вистави відбулося обговорення технічних і творчих аспектів апробації на глядача, зроблено зауваження і уточнення щодо акторських завдань та хореографічної техніки, поведено аналіз проблемних моментів та визначено шляхи їх усунення, встановлено вагомість особистого внеску кожного учасника проекту у забезпечення якісного видовища. В подальших показах виконавською групою було враховано і виправлено всі творчі і технічні зауваження, обговорено перспективи для подальшого вдосконалення, показу на сцені навчального театру та презентації мистецького проекту на фестивалях.

Отже, пластична вистава як завершальний етап творчого мистецького проекту поєднала всі складові нашого дослідження й унаочнила потенціал їх реалізації в конкретному художньому творі: від осмислення народження жесту як такого до перетворення його у символічний і метафоричний ряд, який через пластику тіла актора видозмінюється у пластичний жест, що несе в собі почуття, емоційне наповнення, художній образ.

## ВИСНОВКИ

Дослідження пластики рук як засобу виразності в театрі ляльок потребувало розпрацювання відповідних теоретико-методологічних засад, окреслення таких ключових понять як «пластика рук», «жест», «пластика жесту», «тілесність» та «пластичність».

Також було досліджено основні аспекти виникнення жесту і жестової мови в комунікативному контексті різних етапів історико-культурного розвитку, а також розглянуто різні аспекти та проблемні кола пластики рук як знаку, символу, метафори та алегорії. Відбулося осмислення пластики руки як художнього образу, її сакральності, символічності в логіці розвитку історичного досвіду образотворчого та екранних мистецтв. Розглянуто пластику рук і важливість пластичного жесту в мистецтві пантоміми та хореографії.

У площині мистецтва театру ляльок зроблено ґрунтовний аналіз особливостей використання пластики рук як специфічного засобу виразності. Розглянуто потенціал можливостей пластики рук в театрі ляльок загалом, та в театрі тіней зокрема. Також розглянуто художню виразність пластики рук і пластичного жесту як самостійного засобу виразності в контексті актуальних театральних практик. Отримані дані свідчать про те, що пластика рук має глибоку генезу в мистецтві театру ляльок і може бути самостійним потужним засобом виразності, тому являється важливим чинником у розвитку творчої уяви і фантазії актора. Охарактеризовано і систематизовано види імпровізованої ляльки та дієвість до засобів її відтворення методу очуження, також розглянуто потенціал пластики руки як основного і самостійного засобу виразності в контексті актуальних практик й на тлі сучасних тенденцій розвитку мистецького та медійного середовища.

Пластична вистава-перфоманс «КолоПочуттів» стала підсумковим результатом попереднього теоретичного дослідження в опрацюванні творчого мистецького проекту. В контексті режисерського моделювання було окреслено всі етапи роботи над виставою – від задуму до втілення:

режисерський задум в контексті сучасних досягнень мистецької науки і практики; розробка сценарного плану; робота над створенням сценічного вирішення стихій і пластичної характеристики персонажів; реалізація пластичного проєкту з пластикою рук; робота над сценічними компонентами; концепція поєднання сценографії, світлового рішення і відеоряду; аналіз музичного компоненту і звукового образу вистави; визначено сукупність завдань хореографії, пластичної виразності рук та майстерності актора. Також було визначено коло завдань крізь призму педагогіки та вибудовано алгоритм завдань під час створення мистецького проєкту.

В процесі створення пластичної вистави режисеркою було визначено інноваційні ідеї, що відкривають нові перспективи для подальших досліджень в цьому напрямку. В першу чергу йдеться про візуальні прийоми з використанням метафор, символів, алегорій, знаків, що унаочнюють глибинні образні і змістовні сенси вистави. Вони не тільки передають внутрішнє почуття персонажу, а й образною мовою інформують глядача про те, що відбувається. По друге, однією з новацій у виставі стає застосування акторами під час виконання танцю додаткової виразності пластики рук (з максимально широким спектром) у випадках передачі зовнішньої емоції персонажу, або ж його внутрішніх переживаннях. Такий засіб виразності простежується в показі чи акцентації емоційних сплесків протягом пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів».

Досвід трансформації теоретичних бачень, узагальнених в науковій складовій проєкту в інноваційних рішеннях вистави-перфомансу унаочнив перспективність проблематики творчого мистецького проєкту, як в теоретичному аспекті, так і в різноплановості майбутніх можливостях мистецької реалізації потенціалу пластики руки в якості засобу виразності.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ : Просвіта, 1968. 128 с.
2. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.
3. Бойлен А. Л. Візуальна культура. Пер. з англ. Г. Лелів. Київ : ArtHuss, 2021. 208 с.
4. Бородулькіна Т. А. Авторські метафоричні асоціативні карти «Руки» в психологічній практиці. Психологічні основи розвитку особистості : монографія / за заг. ред. В. Й. Бочелюка, за ред. М. А. Дергач. Запоріжжя: Просвіта, 2018. С. 278–298.
5. Бородулькіна Т. Метафора руки как проективный материал в работе практического психолога // East European Journal of Psycholinguistics. Lutsk : L. Ukrainka Eastern Europ. Nat. Univ. 2017. Vol. 4 no 1. Pp. 17–30.
6. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1977. 366 с.
7. Британський словник. Жест. URL:  
<https://www.britannica.com/dictionary/gesture>
8. Бровко О. Філософсько-естетичні аспекти тілесності в оповіданнях Богдана Рубчака // Літературний процес: методологія, імена, тенденції / Філологічні науки. Київ : 2016. № 8. С. 11–15.
9. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
10. Брюховецька О. Німецький кіноекспресіонізм. Кіно-Театр. 1997. № 5. С. 42–47.
11. Брюховецька О. Перша зустріч в «Кабінеті доктора Калігарі» : зб. ст. Світова кінокласика. Київ : 2000. Вип. 1. 392 с.
12. Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури : дис. ...канд.

- мистецтвознавства: 26.00.01 / Теорія та історія культури, Київ: НАККиМ, 2015. 191 с.
13. Бучма О. Є. «Переживання», удавання», та «відчуження» в прийомах акторської гри театру ляльок // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2009. № 2. С. 161–165.
  14. Вафф Садек. Офіційний канал Youtube. URL: <https://www.youtube.com/@sadeckwaff9382>
  15. Вафф Садек. Офіційна сторінка в Instagram. URL: <https://www.instagram.com/sadeckwaff/?igshid=MmU2YjMzNjRlOQ%3D%3D>
  16. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. Київ : Наук. думка, 2001. 338 с.
  17. Горяйнова Ю. В. Мова жестів античного театрального та ораторського мистецтва // Наука. Релігія. Суспільство. 2008. № 1. С. 202–209.
  18. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Львів : Літопис, 2000. 185 с.
  19. Гротовський Є. // Універсальний словник-енциклопедія. 4-е вид. Львів : ТЕКА, 2006. 1432 с.
  20. Демідко О. Історія образотворчого мистецтва та архітектури. Київ : Видавництво Ліра-К, 2021. 184 с.
  21. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 146 с.
  22. Домарадзька О. У Львові покажуть «Мову рук» Людмили Давиденко. URL: <https://photo-lviv.in.ua/u-lvovi-pokazhut-movu-ruk-liudmyly-davydenko/>
  23. Емодзі «Серце руками» URL: [https://www.instagram.com/p/Cw3DBQYu-cc/?img\\_index=5](https://www.instagram.com/p/Cw3DBQYu-cc/?img_index=5)
  24. Єременко М. Г. Вплив візуальних форм мистецтва на створення хореографічного твору. Суми : 2020. 74 с.
  25. ЖЕСТ. Онлайн-словник Іспанської мови. URL: <https://es.thefreedictionary.com/gesto>
  26. ЖЕСТ. Онлайн-словник Французької мови.

- URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geste/36848>
27. Захарчук Н. Словник хореографічних термінів. Навчально-методичний посібник. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 27 с.
28. Зразки есе про теорії походження тіньового лялькового театру. Онлайн журнал Китаю. URL:  
<https://www.meizhang.com/wxlw/yywhlw/536658.html>
29. Іванова-Гололобова Д. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. 56. Том 1. С. 70–80.
30. Йолон П. Уява. Філософський енциклопедичний словник / гол. редкол. В. І. Шинкарук та Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАН України. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
31. Коваленко О. М. Методологія режисури: генеза індивідуального художнього стилю митця ХХ – початку ХХІ століття (школи й напрями). Київ : Націон. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. 2021. 136 с.
32. Ковалинська І. Невербальна комунікація / Навчальний посібник для студентів галузі знань 0302 Міжнародні відносини. Київ : Вид-во «Освіта України», 2014. 289 с.
33. Колекція Києво-печерської іконописної школи (кужбушки). Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини.  
URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/coll/col0001461>
34. Колесник Н. Є., Піддубна О. М. Художньо-педагогічна підготовка майбутніх учителів початкової школи засобами образотворчого мистецтва : монографія. Житомир : Полісся, 2017. 244 с.
35. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. Пер. з нім. Київ : Грані-Т, 2009. 384 с.
36. Крижанівський О. П. Історія Стародавнього Сходу / Підручник. Київ : Либідь, 2002. 519 с.
37. Кузнєцов М., Заїка Є. Психологія уяви: навч.-методич. посібник. Харків: ХНПУ, 2013. 151 с.

38. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М – Я. 624 с.
39. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Естетика / Навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2019. 520 с.
40. Миленька Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга : монографія. Київ : «Освіта України», 2013. 312 с.
41. Миленька Г. Психофізика і кодифікація жесту як елементу акторської методики Г. Е. Лессінга. «Аспекти мистецької освіти в сучасному українському соціокультурному просторі» : Всеукр. наук. симпозіум (Київ, 24.04.2014). 2014. С. 24–27.
42. Михайлова Р. «Пластика» та «пластичність» як мистецтвознавчі категорії. Мистецтвознавчі записки. Київ, 2015. Вип. 28. С. 143–151.
43. Нагуляк П. І. Просторове та живописне рішення в зображенні півфігури з руками / Методичні рекомендації до дисципліни «Теорія та практика живопису» 06.020205 Образотворче мистецтво. Одеса, 2017. 24 с.
44. Неупокоев Р. В. Екзестинціальні особливості естрадного номера із лялькою // Культурологічна думка. 2018. №14. С. 205–215.
45. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності // Науковий вісник КНУТКіТ. Київ, 2018. Вип. 23. С. 27–34.
46. Опанасюк В. А. Пластичне виховання / Навч.-метод. посібник для вищих навч. заклад. культури і мистецтв. Рівне : РДІК, 1997. 115 с.
47. Островерх О. Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією // Курбасівські читання : наук. вісник. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2011. № 6. Ч. 1. С. 45–53.
48. Офіційний сайт Tirado Andy. URL:  
<https://andrewtirado.com/work/sculpture/>
49. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 639 с.

50. Пірс Ч. Філософський енциклопедичний словник / гол. редкол. В. І. Шинкарук. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, Абрис. 2002. 742 с.
51. Піз А., Піз Б. Мова рухів тіла (Мова жестів). Київ : КМ-Букс, 2021. 416 с.
52. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. Мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
53. Пластичність. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей / пер. з фр. Т. 2. Київ : Дух і література, 2011. 488 с.
54. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. Київ : Знання, 2000. 359 с.
55. Пригода Т. Філософська антропологія та філософія культури. Дискурс тіла в культурі Сходу: окцидентальні рефлексії. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/6339/1/8.pdf2.pdf>
56. Райхерт К. В. Філософія науки / метод. вказівки з норм. курсу. Одеса : Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечнікова, 2021. 26 с.
57. Рапай К. Вік лідера / пер. Жмир О. Київ : Дух і Літера, 2023. 256 с.
58. Рука / реж. Іржи Трнка (Jiri Trnka). Чехословаччина. Прем'єра фільму 1965 р.
59. Русабров Є. Т. Компоненти та художні засоби театру анімації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХДУ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 219–225.
60. Русабров Є. Типологія театру ляльок // Проблеми загальної і професійної педагогіки. Харків, 2000. С. 61–70.
61. Ручка А. О. Соціологія культури в новому тисячолітті : навч. посіб. / А. О. Ручка, В. В. Танчер, Ю. Г. Сорока. Харків : 2002. 24 с.
62. Рябуха Н. О. Онто-сонологія звукообразного мислення Дж. Кейджа // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. 2016. Вип. 54. С. 202–213.

63. Рябуха Н. О. Онто-сонологічні дослідження звукового образу світу у фортепіанній культурі ХХ ст // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : мат. всеукр. наук.-теорет. конф. молод. уч. (Харків, 20-21 квіт. 2017 р.)* / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мист-в України, Ін-т культурології. Харків, 2017. С. 82–83.
64. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 37 с.
65. Сварник Б. Поезія фізичного вираження Е. Декру в контексті формування сучасного мистецтва пантоміми // *Культура і сучасність: альм. Київ : Мистецтво, 1970. 128 с.*
66. Сільченко Т. І. Важливість імпровізованої ляльки для майбутнього актора-лялькаря // *Наукові записки Тернопільського нац. педагогічного університету ім. В. Гнатюка / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 2. С. 160–164.*
67. Сільченко Т. Виразність пластики рук в контексті інформаційного простору // *II Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні виклики та актуальні проблеми науки, освіти, технологій і суспільства».* м. Ізмаїл, 6 жовтня 2023 р. Ізмаїл : ЦФЕНД, 2023. Ч. 2. С. 61–62.
68. Сільченко Т. І. Жест в пластиці рук як прийом художньої виразності в контексті образотворчого мистецтва: типологічний аспект // *Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2022. Вип. 31. С. 24–35.*
69. Сільченко Т. І. Імпровізована лялька як засіб сприяння розвитку уяви і фантазії // *«Аспекти мистецької освіти в сучасному українському соціокультурному просторі» : Всеукр. наук. симпозіум (Київ, 24.04.2014).* 2014. С. 35–40.
70. Сільченко Т. І. Пластична підготовка рук як один із головних компонентів акторської майстерності // *Наукові записки*

- Тернопільського нац. пед. універ. ім. В. Гнатюка / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 3. С. 211–216.
71. Сільченко Т. І. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2020. Вип. 26. С. 180–185.
72. Сільченко Т. І. Символ, знак, метафора пластичного жесту рук крізь призму філософії // Матеріали Міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку». м. Харків, 17-18 листопада 2022 р. Харків, 2022. С. 272–274.
73. Сільченко Т. І. Художня виразність, уява і фантазія як цільові установки розвитку пластики рук у навчальному процесі // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2023. Вип. 32. С. 43–49.
74. Сидоренко Л. І. Проблема тілесності: філософсько-етичні виміри // Філософські проблеми гуманітарних наук: Альманах. Київ, 2012. № 21. С. 43–48.
75. Скиба Ю. Фізичний театр DV8 у контексті розвитку сучасного танцю. Актуальні питання гуманітарних наук. 2012. Вип. 35. Том 5. С. 56–62.
76. Словник Української мови / Академічний тлумачний словник: в 11 томах. 1975. Том 6. С. 51.
77. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Фердинан де Соссюр / пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ : Основи, 1998. 324 с.
78. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
79. ТІЛО. Словник української мови / онлайн-версія. 2018.  
URL: <http://sum.in.ua/s/tilo>
80. ТІЛО Філософський словник соціальних термінів / під ред. В. П. Андрущенко. Київ : Харків : «Р.И.Ф.», 2005. С. 638–639.
81. Українська мала енциклопедія / 16 кн. у 8 т. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині : Буенос-Айрес, 1964. Т. 7. кн. XII : Літери Риз – Се. С. 1636–1638.

82. Уява. Тлумачний словник української мови онлайн. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D1%83%D1%8F%D0%B2%D0%B0>
83. Фантазія. Тлумачний словник української мови онлайн. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B7%D1%96%D1%8F>
84. Фесенко С. Я. Особливості виховання актора-лялькаря // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2018. Вип. 51. С. 192–208.
85. Фізичний театр. Пластичний театр. Візуальний театр. Пантоміма. Визначення. Спільне та відмінне // Режисура екранних мистецтв: інновації та досвід : матеріали міжнар. наук.-прак. конференції. Київ, 2020. URL: <https://www.facebook.com/directingconference/videos/303158730693438>
86. Фізичний театр DV8 : офіційний сайт. URL: <https://www.dv8.co.uk/>
87. Філософський енциклопедичний словник. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. Київ : «Абрис», 2002. 752 с.
88. Хміляр О. Психологія символічної регуляції поведінки особистості : дис. .. на здоб. наук. ступеня доктора психол. наук : 9.00.01. 2017. С. 269–272.
89. Цукренко А. Влад Троїцький: Нічого не зрозумів, але мені сподобалося – чудовий відгук. 18 листопада 2016 р.  
URL: <https://rozmova.wordpress.com/2016/12/14/vlad-troitskyi-7/>
90. Чабан Н. Методика викладання художньої культури в 11 класі. Індійський культурний регіон: Методичні рекомендації. Ч. 4. Херсон : РІПО, 2007. 66 с.
91. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла // Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство. Львів, 2013. Вип.12. С. 234–241.
92. Чепалов О. Специфіка аналізу постмодерного танцю. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку /



- навч.-метод. посіб. / Львів.нац.ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2016. С. 9–18.
93. Чепалов О. І. Філософія танцю // Передовий досвід українських учених. Танцювальні студії : наук. зб. Київ, 2018. С. 10–17.
94. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : Харківська держ. академія культури, 2007. 344 с.
95. Чумак Н. В. Жест як першометафора невербальної комунікації // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Харків, 2018. № 59. С. 121–127.
96. Шаріков Д. Історія хореографічної культури : монографія. Київський міжнародний університет, 2013. Ч. 2. 204 с.
97. Шаріков Д. Стилiстичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм // Вісник НАКККиМ. Київ : Міленіум, 2012. Вип. № 4. С. 113–117.
98. Шкарабан М. М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 201 с.
99. Школа Jacques Lecoq : офіційний сайт. URL: <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>.
100. Юнг К. Аналітична психологія: теорія та практика. Тавістокські лекції. Київ : Видавництво : ІОІ, 1935. 268 с.
101. Ярмаченко М. Д. Історія сурдопедагогіки. Київ : Вища школа, 1975. 423 с.
102. Яромоленко М. Бінарні опозиції в міфології та українському фольклорі // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. Вип. 21–22. С. 365–376.
103. Arbuz-Spatari O. Art – Subject – Object in artistic and plastic creativity of pupils and students in artistic education. Review of Artistic Education. 2019. Volumen 18. Pp. 233–240.

104. Barthes R. Diderot, Brecht, Eisenstein. Glasgow : Screen, 1974. Volume 15, Issue 2, Pp. 33–40.
105. Beauchamp H. Alan Recoing, la marionette entre engagement et experimentation Portail des Arts de la Marionnette. URL: [https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id\\_rubrique=305&opac\\_view=2](https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=305&opac_view=2)
106. Brandon R. On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1970. P. 3
107. Brecht B., & Willet J. Brecht on theatre: The development of an aesthetic. New York : Hill and Wang. 294 p.
108. Compagnie Philippe Genty em Zigmund Follies 1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IRPW5VKgGJc>
109. Compagnie Philippe Genty em Zigmund Follies 2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6Vi8Glj9I>
110. Conde-Silvestre J. The code context of Monasteriales Indicia: a semiotic analysis of late Anglo-Saxon monastic sign language / StudiaAnglicaPosnaniensia. 2001. № 3. Pp. 145–169.
111. Cotton G. Gestures to Avoid in Cross-Cultural Business: In Other Words, “Keep Your Fingers to Yourself!”. 2013, Jun 13. URL: [https://www.huffpost.com/entry/cross-cultural-gestures\\_b\\_3437653](https://www.huffpost.com/entry/cross-cultural-gestures_b_3437653)
112. D’ávila F. R. A poética visual de Philippe Genty. Poetics Esteticas Descoljniais – Artes Cenics Em Campo Expandido : Es IX Congresso da Abrace. 2016. 15 novemb. Pp. 4191–4209. 87 p.
113. D’ávila D. E. Humano em cena: reflexões a partir da obra de Philippe Genty. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. 2018. URL: [https://www.researchgate.net/publication/323865482\\_Humano\\_em\\_cena\\_reflexoes\\_a\\_partir\\_da\\_obra\\_de\\_Philippe\\_Genty](https://www.researchgate.net/publication/323865482_Humano_em_cena_reflexoes_a_partir_da_obra_de_Philippe_Genty)
114. Debord G.-E. La Société du spectacle. Paris : Buchet-Chastel, 1967. 224 p.

115. Deleuze G. L'Anti-Oedipe: Capitalisme et schizophrénie. Paris : Minit, 1973. 496 p.
116. Desmond J.-M. Peopewatching: The Desmond Morris Guide to Body Language. 2002. 400 p.
117. Ferguson G. Signs & simbols in Christian art. Oxford : Oxford University Press, 1966. 192 p.
118. Fulbier A. Museum of Theatre Puppets. Lubeck : Theater figuren museum Lubeck. 2009. 147 p.
119. Garré-Nicoara M. Philippe Genty et Mary Underwood : La scène comme espace de métamorphoses. URL:  
[https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id\\_rubrique=299&opac\\_view=2](https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?lvl=cmspage&pageid=6&id_rubrique=299&opac_view=2)
120. Gordon C. Self-Conceptions: Configurations of Content / Gordon C., Gerden K. (Eds). The Self in Social Interaction. New York : Wiley, 1968. P. I. Pp. 15–136.
121. Gregory J. Feist Creativity and the Big Two model of personality: plasticity and stability. URL:  
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352154618301220?via%3Dihub>
122. Harrison S. The production line as a context for low metaphoricity: Exploring links between gestures, iconicity, and artefacts on a factory shop floor. URL: <https://benjamins.com/catalog/milcc.4.06har>
123. Kendon A. Gesture: Visible Action as Utterance. January, 2004. URL:  
[https://www.researchgate.net/publication/240020321\\_Gesture\\_Visible\\_Action\\_as\\_Utterance](https://www.researchgate.net/publication/240020321_Gesture_Visible_Action_as_Utterance)
124. Kerlot J. Diccionario de símbolos: Mitología. magia Psicoanálisis. Madrid : Newcomlab, S.L.L., Edición en formato digital: marzo de 2018. 906 p.
125. Kracauer S. Theory of film. The redemption of physical reality. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1997. 486 p.

126. Lauren Gawne *Emoji Digital Gestures – returning the body to disembodied communication*. 02. 22. 2021. URL: <https://www.latrobe.edu.au/news/announcements/2021/emoji-as-digital-gestures-returning-the-body-to-disembodied-communication> (дата звернення 11.10.2023).
127. Lescot J.-P. *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. URL: <https://wepa.unima.org/en/jean-pierre-lescot/>
128. LeQuesne E. *A Trinity of Contrasts: Left Eye, Right Eye and Mind's Eye // Phenomenology and Semiotics Puppetry*. Pp. 1–7. URL: <https://www.fidena.de/publish/binarydata/foschrungszentrum/fidenaforschun-gszentrum-2020/a-trinity-of-contrasts-through-each-eye-and-the-mind-s-eye-01.pdf>
129. Levy-Bruhl L. *Le surnaturel et la nature dans la mentalite primitive*. 2 edit. Paris : Alkan, 1931. XL 526 p.
130. Lévy-Bruhl L. *Le surnaturel dans la pensée primitive / L. Lévy-Bruhl, Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*. 2e édit. / compte-rendu : Coppens J. *Revue Philosophique de Louvain* Année. 1932. 34. Pp. 281–282.
131. Lindenberg R., Uhlig M., Scherfeld G., Seitz RJ. *Communication with emblematic gestures: shared and distinct neural corretales of expression and reception*. *Hum Brain Mapp*. 2012, Apr. 33 (33). Pp. 812–823.
132. Luck N. *Abysses and dizziness – an interview with Philippe Genty*. URL: <http://www.puppetcentre.org.uk/animations-online/features/interview-philippe-genty>
133. Mcqueen P. *A French Teaching: the Art of the Marionette*. 2017. 22 august. URL: <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/a-french-teaching-the-art-of-the-marionette>
134. Mello A. *Compagnie Philippe Genty: On Directing and Collaboration*. Fall & Winter. 2013. Issue 34. URL:

[https://www.academia.edu/4872303/Compagnie\\_Philippe\\_Genty\\_On\\_Directing\\_and\\_Collaboration](https://www.academia.edu/4872303/Compagnie_Philippe_Genty_On_Directing_and_Collaboration)

135. Müller C. Towards a grammar of gesture: A from-based view / Body – Language – Communication. An International Handbook on Human Interaction. 2013. Pp. 707–733.
136. Ortega-y-Gasset J. Las dos grandes metáforas. Obras Completas. Madrid, II, 1994. Pp. 387–400.
137. Park W. Using hand gestures might feel like an intuitive way to communicate across language barriers, but their meaning can change, and there are few universal signs that everyone agrees on. URL: <https://www.bbc.com/future/article/20210818-the-hand-gestures-that-last-longer-than-spoken-languages>
138. Philippe Genty. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/en/philippe-genty/>
139. Publicite “Murmuration” La choregraphie qui reproduit le vol des oiseaux. Publie 13. Avril. 2021. URL: <https://www.20min.ch/fr/story/la-choregraphie-qui-reproduit-le-vol-des-oiseaux-917489409990>
140. Puppet Theater (Wayang). URL: <https://education.asianart.org/resources/the-history-of-indonesian-puppet-theater-wayang/>
141. Rime B., Schiaratura Gesture and speech in Fundamentals of Nonverbal Behavior. New York : Cambridge University Press. 1991. Pp. 239–281.
142. Sako Maris Театру будущего необходим квантовый актер. Helsinki Sanomat. 08 лютого 2010 р. URL: <http://svobodazholdaktheatre.com/press/3>
143. Scarlett entertainment / Інтернет-видання. URL: <https://scarlettentertainment.com/acts/urban-theory-dance-troupe#:~:text=Reasons%20To%20Book,audiences%20with%20their%20optical%20illusions>

144. Schmitt J.-C. The rationale of gestures in the West: third to thirteen centuries. A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day. Polity press. Oxford : 1991. 270 p.
145. Squiers A. Narrative, Consciousness and Cognition in the Works of Bertold Brecht. Consciousness: Literature and the Arts, 2013. Issue 1. Volume 14. 40 p.
146. Tillis S. Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art. New York : Greenwood Press, 1992. 181 p.
147. Urban Theory офіційний канал URL:  
[https://www.youtube.com/@urbantheory\\_/channels](https://www.youtube.com/@urbantheory_/channels) (дата зверн. 30.09.2023).  
[https://www.youtube.com/@urbantheory\\_/videos](https://www.youtube.com/@urbantheory_/videos) (дата зверн. 30.09.2023).
148. Yves Joly. World Encyclopedia of Puppetry Arts. A project of Unima Internationale. URL: <https://wepa.unima.org/en/yves-joly>



## ДОДАТКИ

## Додаток 1

## Афіша пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів»

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

КІЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ  
ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ  
Карпенка-Карого  
КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

кафедра мистецтва театру ляльок  
на здобуття освітньо-творчого ступеня «ДОКТОР МИСТЕЦТВ»  
Творчий мистецький проєкт

# КолоПочуттів

пластична вистава-перфоманс

**17 ТРАВНЯ  
2023**

**Автор ідеї та режисер:**  
заслужена артистка України  
**Т. Сільченко**

**Хореографія:**  
балетмейстерська  
майстерня II курсу КНУТКіТ  
імені І. К. Карпенка-Карого  
під керівництвом  
**К. Іваненко**

**Керівники проєкту:**  
доцент, заслужений діяч мистецтв України  
**Р. Неупокоев**  
доцент, кандидат філософських наук  
**О. Щербатюк**

вхід вільний

2023

## Додаток 2

## Програмка лібрето пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуттів»

А)



Б)





## В)

Автор ідеї та режисер:  
Заслужена артистка України  
Тетяна Сільченко

Хореографія:  
Балетмейстерська майстерня 2 курсу  
КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого  
під керівництвом Ксенії Іваненко  
Постановча група:  
Ю. Денисова, І. Заєць, О. Кхабар

Грим:  
Воронкова К.Є.

Наша історія про почуття,  
які наповнюють людину життям.  
Наче стихії вони живлять людину із середини.  
Любов, яка є точкою початку внутрішнього  
всесвіту людини.

У виставі використовується музика:  
POWER - HOUS, Eternal Eclipse, І. Самошост, А. Воробей.  
Відеомонтаж: О. Михайловський, Kiffziber

## Г)

**Вітер**

Перше кохання, коли від самої думки метелики літають в животі, а можливість доторкнутися і відчувати подих коханої людини є щастям.



**Вода**

Занурюючись в себе у пошуках прихованих сенсів, відкриваючи себе через усамітнення – людина пізнає себе. Проте для пізнання їй завжди потрібен інший.



**Вогонь**

Пристрасть що поглинає, запалює та дає енергію, водночас руйнує та викликаючи залежність один від одного.



**Земля**

Тримаючись міцно, як коріння, сплетене разом будують спільне майбутнє. Жахливі обставини розеднують їх. Живуть далі, не втрачаючи надію, що в цьому чи іншому світі вони будуть разом



**Додаток 3**  
**Руки Долі**

**А)**



**Б)**



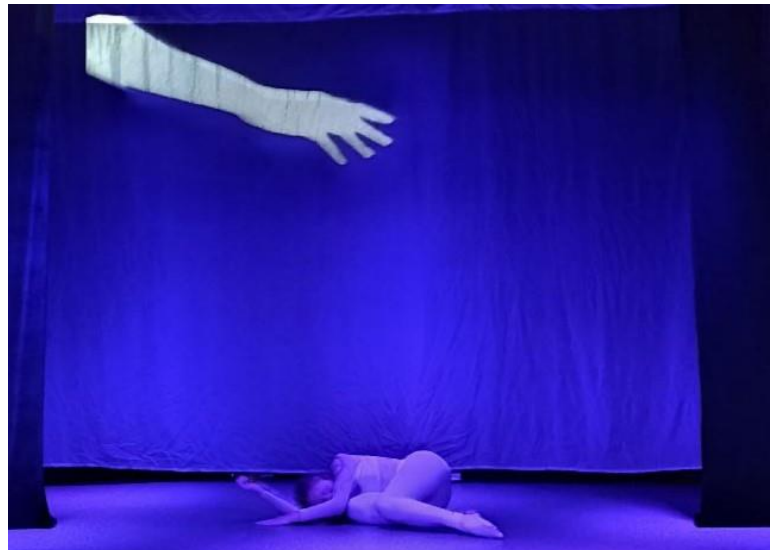
**B)**



**F)**



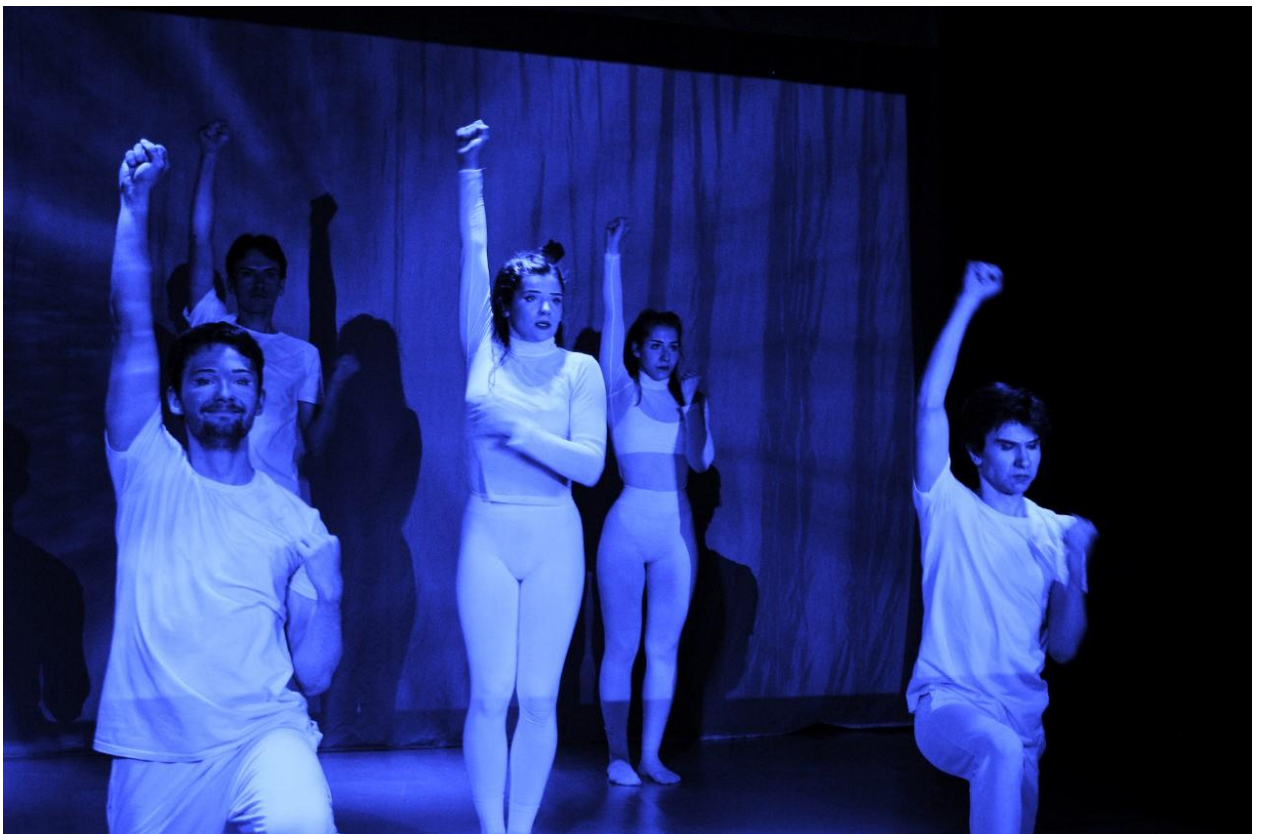
**Додаток 4**  
**Руки Долі у взаємодії з персонажами**  
**у пластичній виставі-перфомансу «КолоПочуття»**





### Додаток 5

**Світлове вирішення «міста» і «роботизованого» натовпу  
у пластичній виставі-перформансу «КолоПочуття»**







### Додаток 6

**Використання фактури (тканини) в історії «Повітря»  
у пластичній виставі-перфомансу «КолоПочуття»  
(актори – Дарія Бабська, Олександр Михайловський)**



**Додаток 7**  
**Режисерське вирішення Історії «Вода»**  
**у пластичній виставі-перфомансу «КолоПочуття»**  
**(Хлопець-Вода – актор Ілля Самошост)**







**Додаток 8**  
**Режисерське вирішення фіналу**  
**пластичної вистави-перформансу «Коло Почуття»**





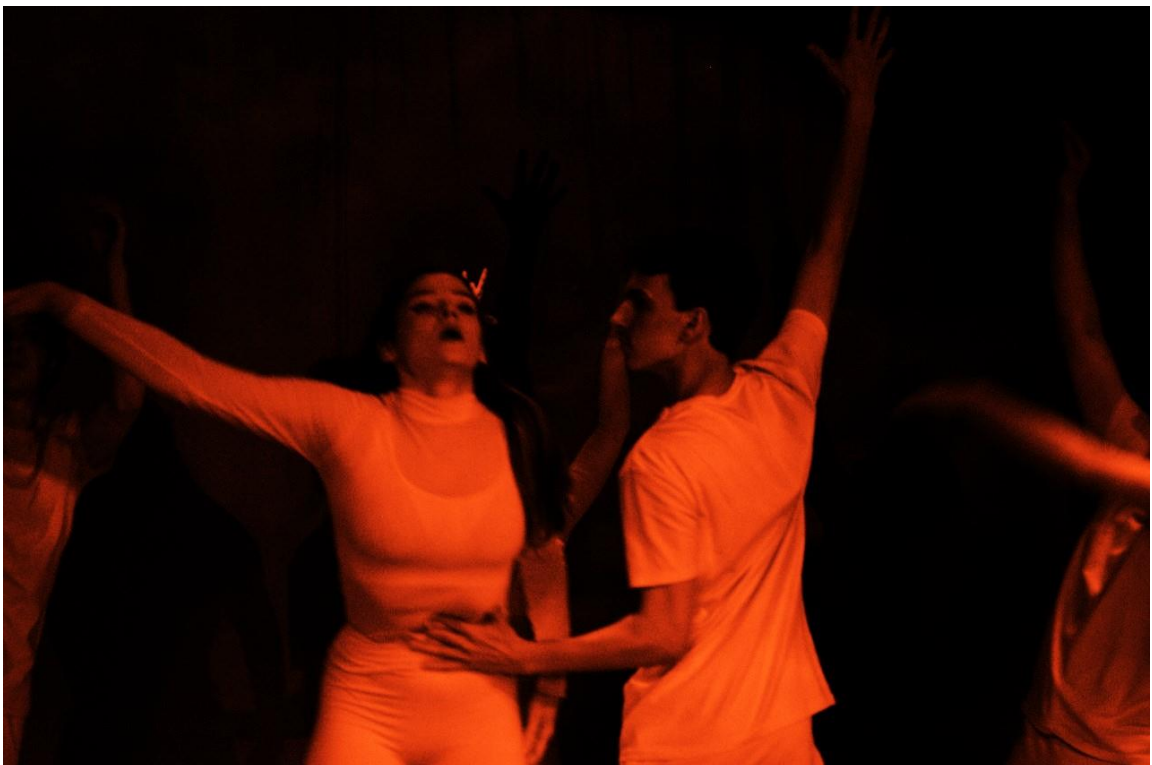
## Додаток 9

### Режисерське вирішення «міста» після Історії «Повітря» пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»



**Додаток 10****Режисерське вирішення метафори «Птах в клітці»  
пластичної вистави-перформансу «КолоПочуття»**



**Додаток 11****Режисерське вирішення Історії «Вогонь»  
пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»****(актори – Ангеліна М'ястковська, Валентин Гура)**

**Додаток 12**

**Режисерське вирішення епізоду з примарами в Історії «Вода»  
пластичної вистави-перформансу «КолоПочуття»**





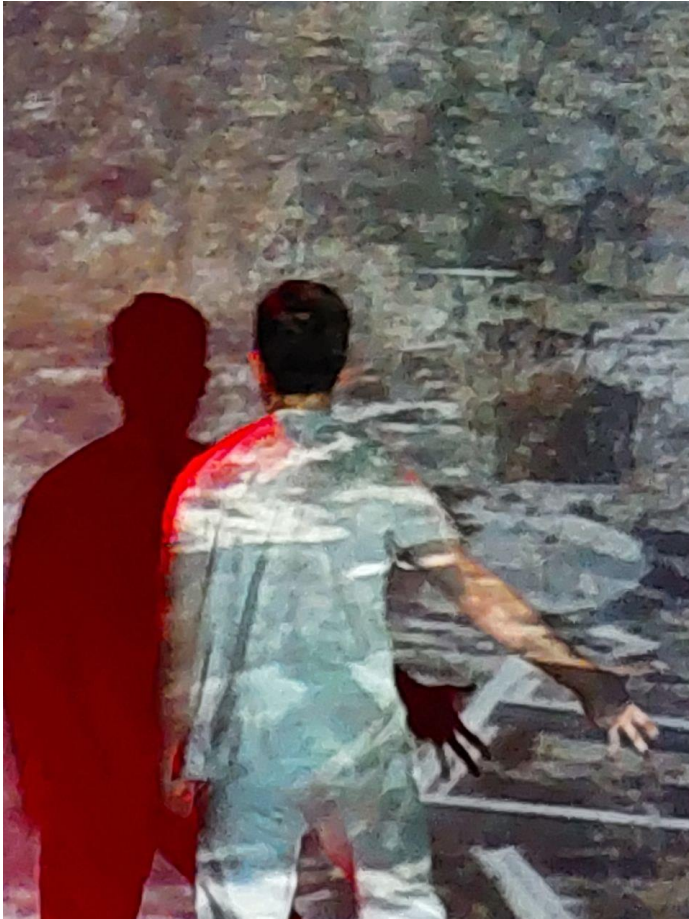
**Додаток 13**

**Режисерське вирішення «міста» перед Історією «Земля»  
пластичної вистави-перформансу «КолоПочуття»**



**Додаток 14**

**Режисерське вирішення 2 епізоду Історії «Земля»  
пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»  
(Хлопець-Земля – Олександр Михайловський)**



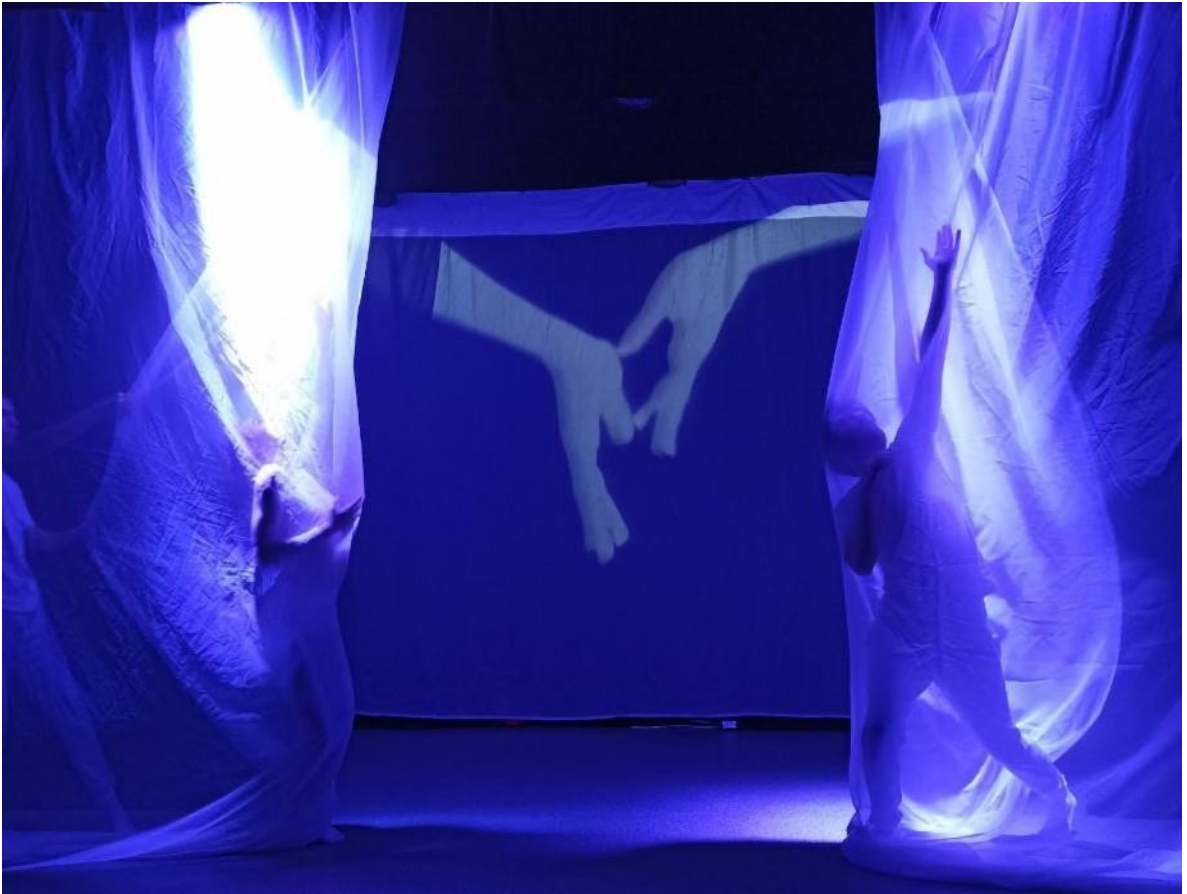




**Додаток 15****Епізод з Історії «Земля»****пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»****Дівчина-Земля – Ангеліна М'ястковська****Хлопець-Земля – Олександр Михайловський**

**Додаток 16****Епізод з Історії «Земля»****пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»****Дівчина-Земля – Ангеліна М'ястковська**



**Додаток 17****Режисерське вирішення Історії «Повітря»  
пластичної вистави-перфомансу «КолоПочуття»**

**Актори – Дарія Бабська, Олександр Михайловський**



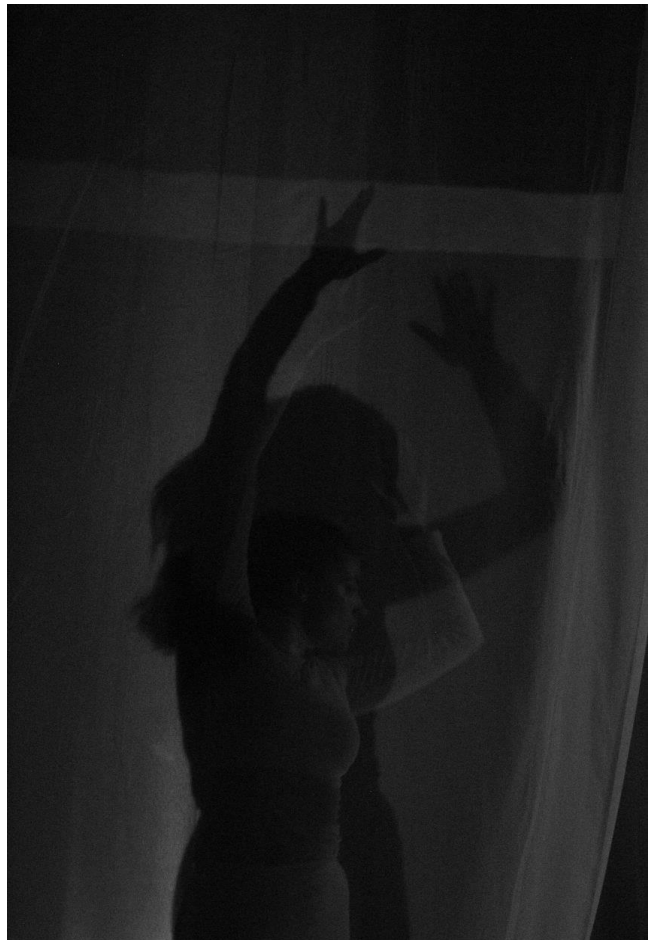




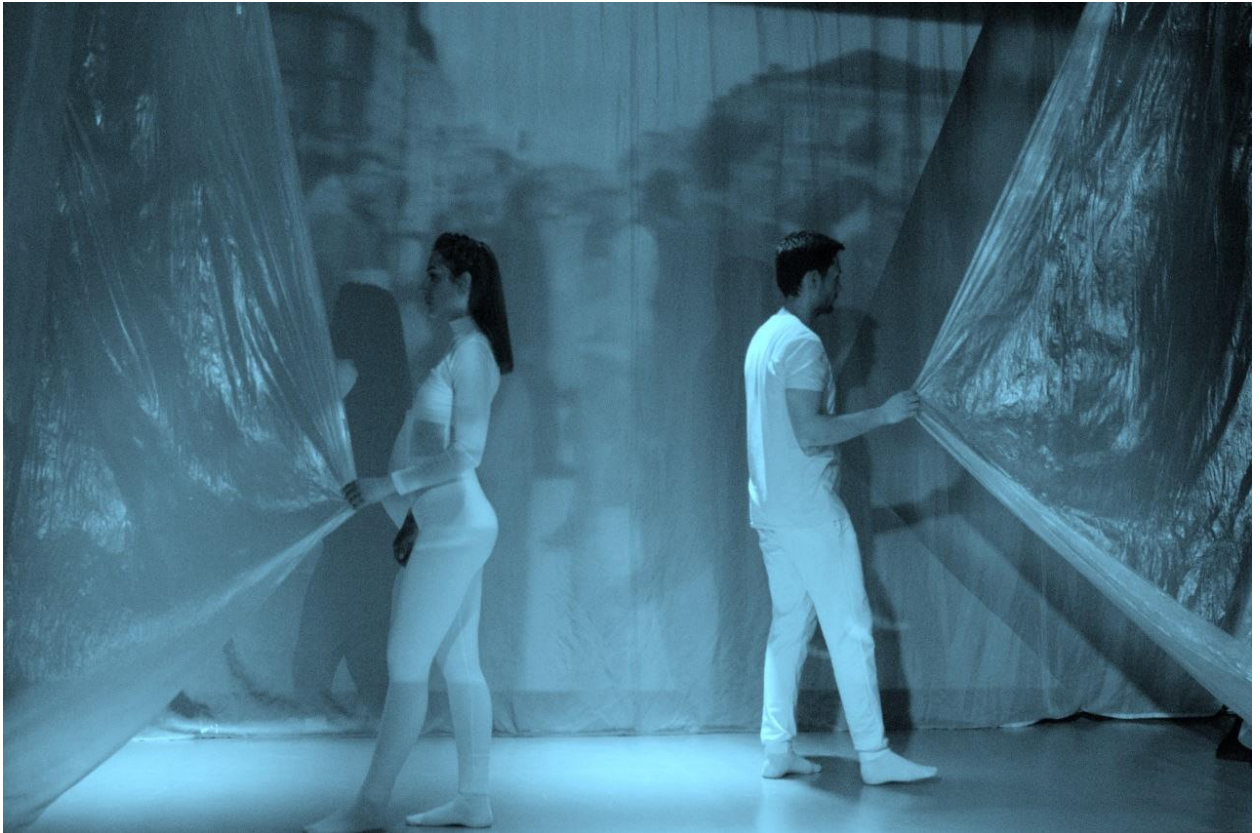
**Додаток 18****Епізод «польоту» з Історії «Повітря»****актори – Дарія Бабська, Олександр Михайловський**

**Додаток 19**  
**Використання прийому театру тіней**  
**у пластичній виставі-перформансу «КолоПочуття»**







**Додаток 20****Використання фактури (поліетилен) в історії «Вода»  
у пластичній виставі-перфомансу «КолоПочуття»**

### Додаток 21

**Використання реквізиту (куби) в історії «Земля»  
у пластичній виставі-перформансу «КолоПочуття»**



## Додаток 22

**Афіша вистави «Чарівні руки лялькаря» -  
апробація творчого мистецького проєкту**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
Кафедра мистецтва театру ляльок

# "ЧАРІВНІ РУКИ ЛЯЛЬКАРЯ"

(апробація творчого мистецького проєкту  
на здобуття освітньо-творчого ступеня  
«доктор мистецтв»)

Режисер-постановник,  
художній керівник 2-АМТЛ курсу, доцент,  
засл. арт. України – Сільченко Т. І.  
Художній керівник 2-РТЛ курсу,  
старший викладач – Урицький М. Я.

вул. Ярославська, 17/22  
05.12.2020 р.  
ауд. 11  
(Вхід вільний)

Київ 2020



## Додаток 23

**Афіша вистави «Пластичні руки» -  
апробація творчого мистецького проєкту**

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
Кафедра мистецтва театру ляльок

# "ПЛАСТИЧНІ РУКИ"

(апробація творчого мистецького проєкту на здобуття  
освітньо-творчого ступеня «доктор мистецтв»)

**РЕЖИСЕР-ПОСТАНОВНИК, ДОЦЕНТ,  
ЗАСЛ. АРТ. УКРАЇНИ – СІЛЬЧЕНКО Т. І.**

**ВИКОНАВЦІ 1 КУРС – ХУДОЖНІЙ  
КЕРІВНИК, СТАРШИЙ ВИКЛАДАЧ  
УРИЦЬКИЙ М. Я**

вул. Ярославська 17/22  
03.02.2022 р.  
22 ауд.  
(Вхід вільний)

Київ - 2021