

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

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**НИЩУК ЄВГЕН МИКОЛАЙОВИЧ**

УДК 792.028: [792.2.081:82-1/-9] (043.5)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
«ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ В МОНОВИСТАВІ  
НА ОСНОВІ ПОЛПРОДОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО МАТЕРІАЛУ»

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 \_\_\_\_\_ Є. М. Нищук

Творчий керівник:  
**Бенюк Богдан Михайлович**,  
народний артист України, професор,  
завідувач першої кафедри  
акторського мистецтва та режисури драми

Науковий консультант:  
**Безгін Олексій Ігорович**,  
заслужений діяч мистецтв України,  
академік Національної академії  
мистецтв України,  
завідувач кафедри організації  
театральної справи  
імені І. Д. Безгіна,  
кандидат мистецтвознавства, професор

## АНОТАЦІЯ

**Нищук Є. М. Особливості створення сценічного образу в моновиставі на основі поліродового літературного матеріалу.** – 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, 2024.

**Зміст анотації.** **Актуальність** наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в тому, що в ньому **вперше** проаналізовано комплекс психофізіологічних трансформацій актора в системі роботи з поліродовим літературним матеріалом, який виконує важливу функцію в моновиставі, динамізуючи драматичний план, формуючи катарсичні переживання у глядачів, глибше занурюючи їх до створених під час вистави образних структур. Визначено, що поліродовий матеріал дає можливість поєднати драматичну напруженість і ліричну медитативність, залучаючи глядача через залучені до матеріалу літературні тексти до реконструйованої епохи й феноменології персонажів.

**Мета дослідження** – охарактеризувати моделі взаємодії актора з поліродовим літературним матеріалом у моновиставі, визначивши форми психоемоційних переходів і трансформацій та окресливши функції поліродового матеріалу у формуванні сценічних образів моновистави.

**Методи дослідження:** герменевтичний, інтертекстуальний, структурно-семіотичний, метод власної інтроспекції стосовно акторської гри в екзистенційних часопросторах моновистави, підходи компаративістики, зокрема форми інтермедіального аналізу. Дослідження



рецепції поезії в театральних постановках є важливим завданням сучасної компаративістики, яка вивчає різні моделі й форми відтворення та трансформації матеріалу з одного виду мистецтва в іншому.

**Наукова новизна** обґрунтування полягає у виявленні й окресленні форм репрезентації поліродового літературного матеріалу в моновиставі.

Визначено, що цей жанр дає можливість мобільно залучити до вже створених наративів важливі компоненти, які, зокрема, в умовах війни посилюють дискурс спротиву й зумовлюють рецепцію сценічного матеріалу в комбатантській парадигмі.

У першому розділі окреслено теоретико-методологічні засади осмислення проблематики поліродової взаємодії в річищі сучасної моновистави й театального дискурсу загалом. Виокремлено ключові ідейно-мотивні, пластичні й образні проблемні кола, які визначають специфіку жанрових модифікацій моновистави в сучасному театрознавстві.

У другому розділі розвинуто теоретичні підходи до вивчення художнього й образного виміру моновистав. Проаналізовано різні мистецькі періоди в історії сучасного театру, зокрема ті театральні події, які стали важливим майданчиком для популяризації моновистави як жанру.

У третьому розділі досліджено залученість автора наукового обґрунтування як актора в моновиставах до системи психоемоційних конфігурацій, що виникають під час роботи з поліродовим матеріалом у мистецькому проєкті.

Зазначений теоретичний і методологічний підхід набуває особливої значущості й актуальності в сучасних мистецтвознавчих працях, у яких ідеться про роботу з матеріалом, що реконструює певні (культурно-історичні періоди) віхи минулого у діахронічній парадигмі або ж відтворює життєвий і творчий шлях видатних постатей минулого, котрі мали складну амплітуду взаємодії з владою, з політичними особливостями своєї доби тощо.

Наукове обґрунтування складається з дослідницької та творчомистецької складових, причому варто наголосити, що автор роботи – професійний актор Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, народний артист України, а сьогодні ще й воїн ЗСУ, – окреслив вектори власної взаємодії з літературним матеріалом різної природи, зокрема аналізуючи форми контактування з поліродовим літературним субстратом. Зазначений ракурс наукової проблеми досі не був об'єктом дослідження.

Розроблена й публічно представлена наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва має наукову значущість та цінність для акторів і режисерів, а також для науково-педагогічної спільноти, яка працює з жанром моновистави, аналізуючи трансформаційну динаміку цього жанру й способи репрезентації в ньому поліродової взаємодії. Дослідження є внеском у вивчення сучасного театрального ландшафту в Україні, зокрема в аспекті роботи актора в системі взаємодії з поліродовим літературним матеріалом, який має художню природу й постає формою інтертекстуалізації художнього простору, поглибленого розкриття рухомих образних структур, із якими взаємодіє актор і які реципіює глядач. Ліричний і епічний первні, залучені до драматичного простору моновистав, розкривають нові грані жанрової природи моновистави, що набуває особливої соціокультурної значущості й постає тим феноменом, який має значні перспективи для подальшого розвитку в Україні.

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

**Ключові слова:** *моновистава, поліродовий літературний матеріал, дискурс війни, наратив спротиву, колоніалізм, мотив відродження (відновлення), сучасний український театр.*

## SUMMARY

**Nyschuk Ye. M. – Peculiarities of Creating a Stage Image in Monoperformance Based on a Polygeneric Literary Material.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific justification of a creative art project for obtaining the degree of Doctor of Arts in the specialty 026 “Performing Arts” (field of study 02 “Culture and Arts”). – Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2024.

**Abstract content.** The **relevance** of the research is related to the fact that **for the first time** the scope of psychophysiological transformations of an actor in the system of encountering polygeneric material that has an important function in a monoperformance, dynamizing the dramatic plan, forming cathartic experiences in the audience, immersing them much deeper into the imaginative structures created during the performance, has been analyzed. It is determined that the polygeneric material provides an opportunity to combine dramatic tension and lyrical sophistication, while at the same time engaging the viewer through the literary texts of the reconstructed era incorporated into the material.

**The aim** of the research study is to characterize the models of the actor's interaction with polygeneric literary material in a monoperformance, determining the forms of psycho-emotional transitions and transformations, outlining the functions of polygeneric material in the formation of figurative structures of a monoperformance.

**Research methods:** hermeneutic approach, structural-semiotic, intertextual approaches, the method of own introspection in relation to acting in the monoperformance, comparative methods, in particular forms of intermedial analysis, which involves the study of recoding one art form into another. The study of the reception of poetry in plays is an important task of comparative

comparative studies that analyse various models and forms of reproduction and transformation of material from one form of art into another.

**The scientific novelty** of the justification is connected with the established models of identification and delineation of the forms of representation of polygeneric literary material in the monoperformances.

It was found out that this genre makes it possible to involve intensively important components in already created narratives that in the conditions of war strengthen the discourse of resistance and determine the reception of stage material in the combatant paradigm. The specified aspects were explored on the basis of the material of the monoperformances that became the object of analysis in this research.

In the first chapter, it is determined how the socio-cultural and theatre landscape changed under the conditions of a full-scale military invasion of Ukraine in February 2022 and what is the place of the monoperformance as a special dramatic genre.

In the second chapter, the approaches to the study of the artistic and figurative dimension of monoperformances have been discussed. Various artistic periods in the history of contemporary theater have been analyzed, in particular those theatrical events that became an important platform for the popularization of the monoperformance as a genre.

In the third chapter, the involvements of the author of the thesis as an actor in monoperformances to the system of psycho-emotional configurations that arise when working with polygeneric material in the art project “The Birth of Heoric” have been outlined.

The specified theoretical approach acquires special **significance** and **relevance** in contemporary works of art history, which deal with materials that reconstruct certain (cultural-historical periods) milestones of the past in a diachronic paradigm, or reconstructs the life and creative path of outstanding

figures of the past, which had a complex amplitude interactions with the authorities, with the political features of their time, etc.

The scientific justification consists of research and creative components, and it is worth emphasizing that the author of the work is a professional actor of I. Franko National Drama Theater, People's Artist of Ukraine, and today also a combatant of the Ukrainian Armed Forces, – outlined the vectors of his own interaction with literary material of various natures, in particular, analyzing the forms of contact with the polygeneric literary substrate. This aspect of the scientific problem has not yet been the object of research.

The scientific work developed and publicly presented for obtaining the scientific degree of doctor of art can demonstrate interest in the scientific and pedagogical community; it is a constructive visual confirmation in mastering directorial methods of creating monoproductions. The research is a contribution to the study of the contemporary theatrical landscape in Ukraine, in particular, in the aspect of the actor's work in the system of interaction with polygeneric literary material, which has an artistic nature and appears as a form of intertextualization of the artistic space, in-depth disclosure of the moving image structures with which the actors interact and which the audience receives. Lyrical and epic discourses involved in the dramatic space of monologues, reveal new facets of the genre nature of the genre, which acquires special socio-cultural significance and appears as a phenomenon that has significant prospects for further development in Ukraine.

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

**Keywords:** *monoproduction, polygeneric literary material, war discourse, narrative resistance, colonialism, the motive of revival (restoration), contemporary Ukrainian theatre.*



## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

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

1. Нищук Є. Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-6>

2. Нищук Є. Репрезентація «шляху героя» в моновиставі «Момент кохання» Національного драматичного театру імені І. Франка (режисер Т. Жирко). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-13>

3. Нищук Є. Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 55. С. 97–102.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15>

4. Нищук Є. Реалізація мотиву «відродження» в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 33. С. 21–26. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291473>

5. Nyschuk, Yevhen. The idea of the renaissance in turkish arts: cultural revision. *Ottoman Empire Studies*. Editors: Prof. Dr. Khaled El Jundi, Samira Khadhraoui Ontunc. Istanbul : Farabi Publishing House, 2021. N 10. P. 281–284.

### Інформація про апробацію результатів дослідження

1. Нищук Є. М. Українська культура як наратив спротиву : доповідь. *VI Міжнародний форум «Креативна Україна: сила стійкості»* : модератор секції (м. Київ, 7–8 грудня 2022 р.).

2. Нищук Є. М. Інновації у викладанні акторської майстерності в динамічних образних конструктах моновистави: із досвіду власної інтроспекції. *II Всеукраїнська наукова конференція «Філософія культурно-мистецької освіти»* : матеріали II Всеукр. наук. конф. (м. Київ, 24 березня 2023 р.). Київ, 2023. С. 139–142.

3. Нищук Є. М. Дослідження Голодомору як чинник формування нарративу спротиву й політики пам'яті : доповідь. *Національний круглий стіл «Геноцид Української нації: збройна агресія росії проти України»*. Науково-дослідний інститут правотворчості та науково-правових експертиз, Національна асоціація дослідників голодомору-геноциду українців, за сприяння Верховної Ради України (м. Київ, 31 березня 2023 р.).

4. Нищук Є. М. Ландшафти пам'яті моновистави в контексті формування нарративу спротиву (на матеріалі вистав «Момент кохання» та «Прекрасний звір у серці!») : доповідь. *Міжнародна науково-практична конференція «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна»*. Національна академія мистецтв України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України (м. Київ, 29 червня 2023 р.).

5. Нищук Є. М. 12 Форум розвитку громадянського суспільства «ЩО ДАСТЬ НАМ СИЛУ» участь у панельній дискусії «Національна ідентичність як джерело сили». *Ініціативний центр сприяння активності та розвитку громадського почину «Єднання» (ІСАР Єднання)*. Співорганізатор Програма розвитку ООН в Україні (м. Київ, 5 грудня 2023 р.).

6. Нищук Є. М. Стратегії відновлення української культури під час війни та після Перемоги. *VII Міжнародний форум «Креативна Україна»* : модератор секції (м. Київ, 19 березня 2024 р.).

7. Нищук Є. М. Наукова доповідь перед показом творчого мистецького проєкту «Народження героїчного» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва, що відбулася 21 грудня 2023 р. в КАМТМ «Сузір'я» (Київ).

### **Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту**

Апробація творчої мистецької складової відбувалася на міжнародних та всеукраїнських заходах, на сценах провідних театрів України, а також на базі першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, зокрема:

Демонстрація моновистави «Прекрасний звір у серці!» у рамках апробації творчого мистецького проєкту на *Міжнародному театральному фестивалі в Австрії (м. Відень, листопад 2021 р.)*.

Демонстрація моновистави «Момент кохання» у рамках апробації творчого мистецького проєкту на *Міжнародному театральному фестивалі до 100-річчя від дня народження Ф. Дюрренматта. Відзнака за найкращу роль (м. Невшатель, Швейцарія, січень 2021 р.)*.

Моновистава «Прекрасний звір у серці!» в рамках апробації творчого мистецького проєкту була презентована на *Всеукраїнському фестивалі «Вінграновський ART FEST» (м. Первомайськ, листопад 2023 р.)*.

Показ моновистави «Прекрасний звір у серці!» в *Будинку культури та бібліотеці (Воскресенське ОТГ, липень 2022 р.)*.

Моновистава «Момент кохання» в межах апробації творчого мистецького проєкту була презентована на сцені *Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру (лютий 2022 р.)*.

Також протягом 2021–2024 років творча апробація систематично здійснювалася на сцені Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка та КАМТМ «Сузір'я». Відтак, за цей час було показано

*178 моновистав «Момент кохання» в Національному драматичному театрі ім. Івана Франка та 68 моновистав «Прекрасний звір у серці!» у КАМТМ «Сузір'я».*

21 грудня 2023 року в КАМТМ «Сузір'я» (м. Київ) відбулася публічна презентація творчого мистецького проєкту «Народження героїчного» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

На базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого було проведено майстер-класи для здобувачів першого бакалаврського рівня вищої освіти:

Майстерність актора у відтворенні динаміки образних структур у моновиставі: *майстер-клас для студентів 2-АМТіК (В) (м. Київ, 07 червня 2023 р.)*. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, факультет театрального мистецтва, Перша кафедра акторського мистецтва та режисури драми, 2023.

Майстерність актора у поліродовому просторі моновистави: *майстер-клас для студентів 3-АМТіК (В) (м. Київ, 25 жовтня 2023 р.)*. Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, факультет театрального мистецтва, Перша кафедра акторського мистецтва та режисури драми, 2023.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	14
<b>РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІРОДОВИХ ЯВИЩ У МОНОВИСТАВАХ</b> .....	24
1.1. Стан дослідження проблеми в історичному досвіді мистецьких практик.....	24
1.2. Жанрова модифікація моновистави в історичній ретроспекції.....	38
<b>РОЗДІЛ ІІ. ТЕХНОЛОГІЯ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В СИСТЕМІ ПОЛІРОДОВИХ ПЕРЕХОДІВ У МОНОВИСТАВАХ</b> .....	51
2.1. Поліродовий матеріал як основа створення образу в театральних системах ХХ–ХХІ століть.....	51
2.2. Природа акторського існування в сценічних образах у моновиставі: виклики перед виконавцем.....	62
2.3. Функціональне навантаження поліродового матеріалу в моновиставах: образно-жанровий аналіз.....	67
<b>РОЗДІЛ ІІІ. ЕТАПИ АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ В МОНОВИСТАВАХ З ПОЛІРОДОВИМ МАТЕРІАЛОМ У КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ</b> .....	73
3.1. Досвід акторської роботи з поліродовим матеріалом у моновиставі: від вибору матеріалу до втілення.....	73
3.2. Модифікації психологічних екзистенцій під час поліродового переходу у творчому проєкті.....	77
3.3. Арт-терапевтичний потенціал моновистави.....	81
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	88



<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>91</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>100</b>
Додаток А. Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту.....	100
Додаток Б. Фото показу мистецької складової творчого мистецького проєкту .....	102

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Особливості поліродових переходів у моновиставі досі не були об'єктом наукового вивчення. Уперше реалізовано мистецький проєкт, побудований на акцентуванні екзистенцій сценічного образу, який переживає такі переходи.

Визначний український театрознавець Валерій Фіалко наголошував у своїх працях на важливості вивчення лексики українського театру, яка є знаковим чинником формування національної ідентичності. Саме цьому аспекту театрознавчого дискурсу він присвятив чимало своїх досліджень. Поняття поліродової взаємодії науковець окреслив на самому початку нашого дослідницького й мистецького проєкту, який удалося реалізувати тепер уже на пошану видатного дослідника українського театру, якого не стало у 2023 році.

Поняття поліродової взаємодії нечасто трапляється в мистецтвознавчому обігу, воно є новаторським, його актуалізація засвідчує унікальність нашого проєкту. Взаємодія літературного матеріалу кореспондує з іншими компонентами театральної вистави, відповідаючи режисерському задуму, завданням, ключовим аспектам вистави згідно з підходами українського режисера Леся Курбаса.

У власній театральній практиці автора цього мистецького проєкту не раз доводилося вибудовувати екзистенції сценічних образів через перебування в залученому до виставах літературному матеріалі різного роду: лірика, епос і драма. У мистецькому проєкті, наукове обґрунтування якого представлено зараз, розкрито екзистенції сценічного образу в ситуаціях посиленого вираження лірики, коли на перший план виходять поезії Миколи Вінграновського в моновиставі «Прекрасний звір у серці!». Лірика допомагає розкрити екзистенційний вимір сценічного образу поета, універсалізує його життєвий і творчий шлях, виявляючи *трансцендентальний* «шлях героя» в історичному контексті під

ідеологіями й політиками, сприяючи в такий спосіб народженню *героїчного*.

Так, у «Моменті кохання» представлено мотив унікальності зустрічі двох персонажів, які переживають катарсичну закоханість і розуміють, що більше такого моменту ніколи не вдасться повторити. Епічний матеріал з новели «Момент» Володимира Винниченка дає можливість розкрити глибинне кохання, представити цей мотив у наративі вистави як *екзистенційний*. Зрештою, моновистава завершується прориванням героєм екрана, тобто виходом за рамки фізичних обмеженостей і потраплянням у трансцендентальний простір любові, про яку йдеться протягом моновистави.

Лірика Павла Тичини й Миколи Вінграновського допомагає наблизити момент катарсичного переживання, залучаючи глядачів до сценічних екзистенцій саме з огляду на універсалізацію мотивів усієї вистави в кондесованому поетичному тексті. Лірика побудована на метафорах, їх залучення до наративу драматичної вистави дає можливість розкрити метафізику й глибинну екзистенцію образів, перейти від фізично-пластичного існування до трансцендентального (за І. Кантом). І саме в цьому виявляється «шлях героя», за Дж. Кемпбеллом («Народження героїчного» відповідно до нашого мистецького проєкту). Праця «Герой із тисячею облич» Дж. Кемпбелла стала визначальною в теоретичному плані для автора цього наукового обґрунтування, ще під час навчання в аспірантурі ця теоретична концепція знайшла відгук і допомогла систематизувати власні акторські напрацювання.

Концепт *героїчного* також став частиною не лише дискурсу моновистав, але й реального життя актора, який сьогодні працює в умовах війни, який є воїном ЗСУ і який створює сценічні образи, що є частиною українського наративу спротиву. Мимохіть мотиви з вистав переносяться в сприйнятті глядачів на сучасність, спонукаючи їх до погляду на події, що

відбулися в часи шістдесятництва або на початку ХХ ст., з перспективи нашого часу.

Саме цим зумовлена логіка пропонованого наукового обґрунтування: автор відштовхується від аналізу різних театральних шкіл і їхніх поглядів щодо залучення поліродового літературного матеріалу до моновистав.

Подібні явища відображені в знакових моновиставах різних країн світу і різних мистецьких традицій. Так, це явище представлено в драматичних творах Йона Фоссе (Jon Fosse), який став нобелівським лауреатом з літератури у 2023 році. Його творчість ми аналізуємо в науковому обґрунтуванні, оскільки як драматург норвежець Й. Фоссе показує, наскільки потужними в глядацькому сприйнятті можуть бути саме екзистенції сценічних образів, побудовані за допомогою поліродової взаємодії літературного матеріалу.

Українські мелодрами були об'єктом вивчення в театрознавстві (згадаємо насамперед праці І. Мельник, А. Підлужної, С. Васильєва, В. Заболотної, Е. Овчаренка та ін.).

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

**Об'єкт дослідження** – дискурсивна динаміка жанрових модифікацій моновистав, представлених на сценах Національного драматичного театру ім. Івана Франка та КАМТМ «Сузір'я», в аспекті репрезентації поліродового літературного матеріалу.

**Предмет дослідження** – форми взаємодії в моновиставі поліродового літературного матеріалу, його семіотичне значення, мотивно-образна сценічна репрезентація й функціональне навантаження.

**Мета дослідження** – охарактеризувати моделі взаємодії актора з поліродовим літературним матеріалом у моновиставі, визначивши форми

психоемоційних переходів і трансформацій та окресливши функції поліродового матеріалу у формуванні сценічних образів моновистави.

Реалізація означеної мети зумовила виконання таких **завдань**:

- проаналізувати сучасні українські й зарубіжні теоретичні погляди на явище поліродової взаємодії в жанрі моновистави;
- дослідити історію формування моновистави від найперших театральних синкретичних форм до жанрових модифікацій у XXI ст.;
- окреслити погляди театральних шкіл у XX–XXI ст. стосовно природи моновистави;
- розглянути модель Дж. Кембелла про «шлях героя» в аспекті її реалізації в річці моновистави;
- визначити особливості роботи актора в аспекті створення сценічного образу в моновиставі з поліродовим літературним матеріалом;
- охарактеризувати мотивно-образний план і концепцію «героїчного» у власному мистецькому проєкті.

**Методи дослідження:** герменевтичний, структурно-семіотичний, інтертекстуальний, метод власної інтроспекції сценічного амплу та гри в екзистенціях і часопросторах моновистави, методи компаративістики, зокрема інтермедіального аналізу. Дослідження рецепції поезії в театральних постановках є важливим завданням сучасної театрознавчої компаративістики, яка вивчає різні моделі й форми відтворення та трансформації матеріалу з одного виду мистецтва в іншому.

**Теоретичною базою** дослідження стали праці:

- з історії українського театру (В. Фіалка, О. Клековкіна, І. Ян, І. Босак, С. Васильєва, Г. Веселовської, О. Кужельного, Л. Недін, Н. Слюсар та ін.);
- теоретико-методологічні праці про природу поліродового матеріалу (Н. Копистянської, А. Ткаченка, Ю. Коваліва та ін.);



- загальнотеоретичні дослідження культурологічного характеру (Н. Фрая, Дж. Кемпбелла);
- літературознавчі стосовно природи моновистави (О. Бондаревої, Є. Васильєва, Ж. Бортнік та ін.);
- театрознавчі про особливості моновистави (А. Підлужної, І. Мельник, В. Заболотної, О. Кужельного та ін.);
- сучасні дослідження про технологію створення сценічного образу (Л. Пацунової, Л. Голубцової та ін.);
- зарубіжні дослідження про залучення поліродового матеріалу до моновистав (Ж. Ло, Г. Гілберт, Дж. Паркера, К. Стеглікової, Д. Чжана та ін.)

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в дослідженні вперше теоретично окреслено форми репрезентації поліродового літературного матеріалу в моновиставі. Визначено, що жанр моновистави дає можливість мобільно залучити до вже створених наративів важливі компоненти, які, зокрема, в умовах війни посилюють дискурс спротиву й зумовлюють рецепцію сценічного матеріалу в комбатантській парадигмі.

**Уперше практично** реалізовано принципи роботи з поліродовим літературним матеріалом у жанрі моновистави;

- здійснено аналіз образно-мотивного поля, пластики й сценографії моновистав з поліродовим літературним компонентом;
- розкрито міфологічну природу моновистави в аспекті реалізації концепції «шляху героя» (Дж. Кемпбелл) та показу *героїчного* як важливого модусу аналізованих моновистав.

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати мистецького проєкту мають практичну цінність для акторів і режисерів, які працюють у жанрі моновистави, зокрема залучаючи для роботи поліродовий матеріал (ліричні твори, щоденники, мемуари, матеріали

архівних справ тощо). Навчально-наукові узагальнення щодо технології роботи над сценічним образом у моновиставі з поліродовим літературним компонентом можуть бути корисні для студентів (бакалаврів, магістрів, аспірантів) і викладачів мистецьких закладів 3-го та 4-го рівня акредитації.

**Апробація матеріалів дослідження.** Результати наукової складової висвітлено в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях, форумах, семінарах і круглих столах, це зокрема: VI Міжнародний форум «Креативна Україна: сила стійкості»: модератор секції, тема доповіді «Українська культура як наратив спротиву» (м. Київ, 7–8 грудня 2022 р.); 12 Форум розвитку громадянського суспільства «ЩО ДАСТЬ НАМ СИЛУ» участь у панельній дискусії «Національна ідентичність як джерело сили» (Ініціативний центр сприяння активності та розвитку громадського почину «Єднання» (ІСАР Єднання), співорганізатор Програма розвитку ООН в Україні, м. Київ, 5 грудня 2023 р.); II Всеукраїнська наукова конференція «Філософія культурно-мистецької освіти», публікація тез у збірнику матеріалів конференції на тему «Інновації у викладанні акторської майстерності в сценічних просторах моновистави: із досвіду власної інтроспекції» (м. Київ, 24 березня 2023 р.); Національний круглий стіл «Геноцид Української нації: збройна агресія росії проти України», тема доповіді «Дослідження Голодомору як чинник формування наративу спротиву й політики пам'яті» (Науково-дослідний інститут правотворчості та науково-правових експертиз, Національна асоціація дослідників голодомору-геноциду українців, за сприяння Верховної Ради України, м. Київ, 31 березня 2023 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Національне мистецтво в сучасних глобальних медіях. Світ. Культура. Війна», тема доповіді «Ландшафти пам'яті моновистави в контексті формування наративу спротиву (на матеріалі вистав “Момент кохання” та “Прекрасний звір у серці!”)» (Національна академія мистецтв України, Інститут культурології НАМ України, Інститут проблем сучасного

мистецтва НАМ України, відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, 29 червня 2023 р.); VII Міжнародний форум «Креативна Україна»: модератор секції, тема доповіді «Стратегії відновлення української культури під час війни та після Перемоги» (м. Київ, 19 березня 2024 р.); наукова доповідь перед показом творчого мистецького проєкту «Народження героїчного» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва (КАМТМ «Сузір'я», м. Київ, 21 грудня 2023 р.).

Статті, у яких висвітлено основні положення наукового обґрунтування, представлено у фахових публікаціях у наукових виданнях категорії «Б» та закордонних періодичних виданнях:

1. Нищук Є. Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-6>

2. Нищук Є. Репрезентація «шляху героя» в моновиставі «Момент кохання» Національного драматичного театру імені І. Франка (режисер Т. Жирко). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-13>

3. Нищук Є. Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 55. С. 97–102. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15>

4. Нищук Є. Реалізація мотиву «відродження» в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 33. С. 21–26. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291473>

5. Nyschuk, Yevhen. The idea of the renaissance in turkish arts: cultural revision. *Ottoman Empire Studies*. Editors: Prof. Dr. Khaled El Jundi, Samira Khadhraoui Ontunc. Istanbul : Farabi Publishing House, 2021. N 10. P. 281–284.

**Результати мистецької складової** продемонстровано у вигляді моновистав, які стали об'єктом дослідження та здійснені в рамках проведення міжнародних та всеукраїнських заходів, на сценах провідних театрів України, а також на базі першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: «Демонстрація моновистави “Прекрасний звір у серці”» на Міжнародному театральному фестивалі в Австрії (м. Відень, листопад 2021 р.); показ моновистави «Момент кохання» на Міжнародному театральному фестивалі до 100-річчя від дня народження Ф. Дюрренматта. Відзнака за найкращу роль (м. Невшатель, Швейцарія, січень 2021 р.); показ моновистави «Прекрасний звір у серці!» на Всеукраїнському фестивалі «Вінграновський ART FEST» (м. Первомайськ, листопад 2023 р.); показ моновистави «Прекрасний звір у серці!» у Будинку культури і в бібліотеці (Воскресенське ОТГ, липень 2022 р.); показ моновистави «Момент кохання» на сцені Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша (лютий 2020 р.); показ моновистави «Момент кохання» в рамках апробації творчого мистецького проєкту було презентовано на сцені Рівненського обласного академічного музично-драматичного театру (лютий 2022 р.).

Також протягом 2021–2024 років творча апробація систематично здійснювалася на сцені Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка та КАМТМ «Сузір'я». Відтак, за цей час було показано 178 моновистав «Момент кохання» в Національному драматичному театрі ім. Івана Франка та 68 моновистав «Прекрасний звір у серці!» в КАМТМ «Сузір'я».

21 грудня 2023 року в КАМТМ «Сузір'я» (м. Київ) відбулася публічна презентація творчого мистецького проєкту «Народження героїчного» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Творча мистецька апробація здійснювалася на базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, було проведено майстер-класи для здобувачів першого бакалаврського рівня вищої освіти: Майстерність актора у відтворенні динаміки образних структур у моновиставі: майстер-клас для студентів 2-АМТіК (В) (м. Київ, 07 червня 2023 р.). Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, факультет театрального мистецтва, Перша кафедра акторського мистецтва та режисури драми, 2023; Майстерність актора у поліродовому просторі моновистави для студентів 3-АМТіК (В) (м. Київ, 25 жовтня 2023 р.). Київ : Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, факультет театрального мистецтва, Перша кафедра акторського мистецтва та режисури драми, 2023.

**Особистий внесок здобувача.** Наукове обґрунтування – самостійна складова мистецького проєкту. Дослідження є індивідуальним внеском у вивчення сучасного театрального ландшафту в Україні, зокрема в аспекті роботи актора в системі взаємодії з поліродовим літературним матеріалом, який має художню природу й постає формою інтертекстуалізації художнього простору, поглибленого розкриття рухомих образних структур, із якими взаємодіє актор і які сприймає глядач. Ліричний і епічний первні, залучені до драматичного простору моновистав, розкривають нові грані жанрової природи моновистави, що набуває особливої соціокультурної значущості й постає тим феноменом, яке має значні перспективи для подальшого розвитку в Україні.



**Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту** зумовлена його метою та реалізованими завданнями. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (89 найменувань) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 107 сторінок, з них основного тексту – 90 сторінок.

# РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІРОДОВИХ ЯВИЩ У МОНОВИСТАВАХ

## 1.1. Стан дослідження проблеми в історичному досвіді мистецьких практик

У першій частині наукового обґрунтування проаналізовано теоретичні школи, які в різний час долучилися до кристалізації жанру моновистави. Зокрема, простежено зв'язки між культурно-історичним періодом і естетичною платформою, яку реалізовано в театральних школах. Ключова концепція мистецького проєкту, навколо якої підготовлено наукове обґрунтування, полягає в тому, що моновистава в сучасних умовах дає можливість розкрити *героїчне* як частину нинішнього наративу культурного спротиву. Моновистава – мобільний жанр, який піддається різним трансформаціям і може бути адаптований до нової реальності.

Представлене в науковому обґрунтуванні розуміння моновистави впливає з власного досвіду автора роботи, який багато років грає на сценах Національного драматичного театру ім. Івана Франка та КАМТМ «Сузір'я». З цього, відповідно, впливає запропонована концепція *героїчного*, яка пов'язана з актуалізацією в моновиставі «шляху героя». Це поняття Дж. Кемпбелла використано як відправну точку, яка дає можливість розглянути моновиставу як міфнарратив. Такого погляду дотримуються й інші дослідники-театрознавці, які, зокрема, наголошують на постколоніальному значенні моновистави в культурах, що подібно до української переживають розрив з колоніальним минулим і формують новий нарратив культурного ландшафту.

*Героїчне* є частиною наративу спротиву, яке заторкає всіх учасників театального дійства в моновиставі, передбачає залучення поліродового літературного матеріалу. Авторіві вдалося систематизувати передусім власний досвід роботи з текстами, які в різний спосіб включені до наративу

вистави. Ліричні й епічні фрагменти виконують різні функції, формують особливі «стики», що посилюють психологічну автентичність сценічного образу і створюють нову екзистенцію, яка існує на межі різних родів літератури.

Отже, кожний рід літератури по-своєму вияскравлений у моновиставі: лірика дає можливість розкрити глибинні сенси сценічного образу, універсалізуючи їх і переносячи образ у трансцендентальний простір; епіка дозволяє об'єктивувати реальність і відсторонитися від дії. Особливо непростим завданням для актора є перехід з однієї модальності літературного матеріалу в іншу. Саме це і було поставлено за мету в роботі, щоб вона мала практичне значення для акторів і режисерів, які працюватимуть над моновиставами в майбутньому.

Поліродова природа літературного матеріалу в моновиставі досі не була об'єктом системного й концептуально цілісного наукового вивчення. У театрознавстві не існує теоретико-методологічної праці, яка узагальнила б специфіку роботи актора або режисера над поліродовим літературним матеріалом.

Закономірно, що поліродова природа мистецького наративу моновистави органічно виникає з потреби включення поліродового літературного матеріалу, який виконує певні функції в рамках жанрової парадигми.

О. Клековкін, аналізуючи специфіку жанрової монодрами, наголошує, що цей мистецький феномен – «найархаїчніша, доесхілівська форма драми» [31, с. 359]. З огляду на таку концепцію, яку поділяємо в нашому науковому обґрунтуванні, монодраму доцільно визначити в парадигмі жанрів, котрі реалізують символічно-міфологічну інтенцію, оскільки на рівні жанрової пам'яті пов'язані з репрезентацією моделі світу, що має зв'язок з архетипними образами й структурами, які загострюють конфігурацію взаємодії з *Іншим* як важливим феноменологічним копонентом.

Канадський теоретик Нортроп Фрай (Northrop Frye) розробив концепцію «подвійного бачення» («double vision»), яка реалізує себе в культурі, релігії і є

своєрідним маркером поліморфності культурних процесів загалом [81]. Гаррі Шерберт (Garry Sherbert) у статті «Frye's Double Vision: Metaphor and the Two Sources of Religion» («Подвійне бачення: метафора і два джерела релігії») [86] висвітлює «подвійне бачення» як метафору, що реалізується в театральних наративах. Теорія «подвійного бачення» («double vision») впливає з двох важливих компонентів хронотопу моновистави.

Українська дослідниця моновистави Ж. Бортнік виокремлює так званий *хронотоп суб'єкта* й *хоротоп об'єкта*, між якими існує взаємодія і які визначають екзистенцію актора та створеного сценічного образу. «Хронотопом суб'єкта (того, хто зображує, описує події) вважатимемо таке поєднання часових і просторових елементів монодрами, що відображає загальний розвиток і розгортання мовленнєвої дії у фізичному світі персонажа, коли його слово тотожне дії, вчинкові. На рівні сюжету хронотоп суб'єкта відповідає лінійній складовій. <...> Хронотопом об'єкта монодрами вважаємо часопростір того, що зображується персонажем, про що розповідається в монолозі єдиного суб'єкта дії» [15, с. 126].

На нашу думку, наратив вистави доцільно розглядати як своєрідний символічний міфнаратив. Моновистава відповідно до своєї жанрової парадигми пропонує ущільнений у часовому вимірі символічний простір, у якому розгортаються міфологічні структури, з якими взаємодіє сценічний образ. Міфнаратив моновистави розкривається в символічних діях актора, який за допомогою літературного матеріалу реактуалізує або ж оприявнює символічні змісти. Наявність двох видів хронотопу в моновиставі зумовлює міфологічну орієнтованість цього жанру й актуалізацію різних міфнаративних структур, що випливають із замкненого або максимального розширеного простору, у якому створено сценічний образ.

Поліродова природа літературного матеріалу, уведена до наративу моновистави, посилює експлікацію символічних структур. У праці 1976 року «Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society» («Світовий дух: есеї про літературу, міф і суспільство») [81] Н. Фрай говорить про міфологічні

структури, репрезентовані в культурі, які визначають феноменологію сприйняття мистецьких явищ. Театр постає чинником створення соціальних міфів та інструментом поширення символічних сенсів, через які глядачі розуміють політичну історію та «історію повсякдення». На думку сучасних зарубіжних дослідників моновистави в Новій Зеландії, виконавець у моновиставі «може кинути виклик традиційним уявленням про ідентичність у постколоніальній культурі, представляючи та втілюючи гібридність і принципову інакшість. Спогад виконавця про минуле дозволяє аудиторії побачити та відчутти різні переживання і, отже, дає їм зрозуміти різноманітність ідентичностей у суспільстві» [85, с. 28]. Моновистави можуть привертати громадську увагу до важливих суспільних проблем, а також можуть сприяти деконструкції ставлення глядачів до певних процесів і явищ у минулому, змінюючи аспекти в рецептивному полі сьогодення стосовно минулого (у цьому також убачаємо реалізацію теорії «повідного бачення», яку пропонує канадський дослідник Н. Фрай).

Погляди Н. Фрая на культуру як простір «подвійного бачення» суголосні міркуванням сучасної української дослідниці моновистави Ж. Бортнік, яка наголошує на соціально-культурних особливостях моновистави, що пройшла значну еволюцію від свого жанрового окреслення наприкінці XIX ст. й до новітніх драматургічних модифікацій.

Загалом ми поділяємо таку концепцію, оскільки на сучасному етапі розвитку моновистави в Україні, зокрема в умовах повномасштабного воєнного вторгнення після 24 лютого 2022 року, доцільно вести мову про «театр одного актора» як важливий чинник творення символічних наративів культури, зокрема і в аспекті виникнення консолідованого наративу спротиву російській агресії (досвід практик «поезії з окопу» П. Маги, мистецькі практики автора цього наукового обґрунтування, які були представлені в соцмережах, на YouTube тощо).

На сучасному етапі свого функціонування моновистави мають різні трансформаційні вектори, зумовлені, зокрема, форматом (каналом), як,

наприклад, показ на Фейсбуці відео з читанням поезії на прифронтових територіях. Такі відео можна було б охарактеризувати як жанровий інваріант моновистави в умовах війни і загалом в епоху «кліпового мислення» й «коротких повідомлень». На нашу думку, саме такий формат дає можливість зусиллями актора, який створює, по суті, власний ФБ-театр для аудиторії підписників, акцентувати на важливих аспектах сьогодення за допомогою представлення літературного матеріалу, який накладається на певне тло з бойового місця подій і формує емоційно-психологічну модальність.

Зарубіжні дослідниці моновистав Гелен Гілберт (Helen Gilbert) і Жаклін Ло (Jacqueline Lo) зауважують, що інколи в парадигмі цього жанру наявні тенденції до політизації реальності, причому політизації піддаються як суспільні процеси, види пам'яті, так і тіло, зокрема жіноче. «Тексти/перформанси, які ми обговорювали, позиціонують тіло як вирішальний аспект феміністичного постколоніального театру, але вони також демонструють усвідомлення небезпек, пов'язаних із уславленням тілесної естетики, яка може ненавмисно посилити расові й гендерні бінарності та підтримувати біологічний есенціалізм. <...> суб'єкт/об'єкт, кат/жертва, а також я/інший визначені та авторизовані. У своїй найбільш інноваційній формі артикуляція постколоніальної гібридної ідентичності базується на культурному дисонансі, а не на взаємності» [82, с. 16]. Сучасні моновистави постколоніального періоду часто реалізують принцип жанрової гібридності, що також пов'язано із залученням до їх наративів різного літературного матеріалу (плакати, лозунги, графіті, медійні новини тощо). Дж. Паркер, досліджуючи сучасні моновистави Нової Зеландії, уводить поняття «плинності» («fluidity») як особливу характеристику цього жанру на сучасному етапі культури: «Ця ідея плинності, здається, є результатом висхідного плюралістичного аспекту розвитку суспільств, оскільки ідеї національного поступаються місцем мультикультурному та глобальному. З розпадом поняття нації більш поширеним стає припущення про різні індивідуальні ідентичності, які можна змінювати та переглядати. Можливо, це

те, що більш усталено в космополітичних культурах, таких як Сінгапур і Канада. Це щось відносно нове для меншої, донедавна монокультурної культури, такої як Нова Зеландія, але це поняття стає дедалі більш визнаним, оскільки відмінні характеристики мультикультуралізму та глобальні ідеали закріплюються. Це відображається не лише у формі та змісті вистав, але й у контексті, у якому вони відбуваються» [85, с. 30]. Зазначені ідеї можуть бути апліковані з певним уточненням до української соціокультурної дійсності, яка переживає етап остаточного історичного й буттєвого розриву з колоніальним минулим.

Зазначимо, що саме в монодрамі з огляду на жанровий патерн і пам'ять жанру оприявлено зв'язки з міфологічним світосприйняттям, а репрезентована в моновиставі реальність через ущільнену символізацію реактуалізує міфологічні інтенції та структури, наявні в ущільненому в часі хронотопі, який має, як ми вже зазначали, подвійну організацію.

Життя М. Вінграновського символізується в моновиставі, стає частиною міфонаративу, у якому розкрито минуле України, історичний час поступово поєднується з часом буттєвим, метафізичним, онтологічним, який не має чіткого вираження й локально-історичної детермінації. Відбувається універсалізація хронотопу, залучення до наративу лірики (поезій шістдесятника) сприяє такій універсалізації наративу, переводячи час із конкретно-історичного в умовно-онтологічний Час макросвіту, тобто Всесвіту (час стає буттям).

Згадана на початку розділу концепція «подвійного бачення» (Н. Фрай) дає можливість експлуатувати літературний матеріал поліродового характеру, щоб через звернення до щоденників і мемуарів тощо драматизувати символічний наратив у моновиставі (минуле як феноменологічна частина теперішнього).

Жанр моновистави дає можливість показати минуле як «дискурс пам'яті» й особливе «місце пам'яті» (П'єр Нора) у безпосередніх кореляціях із сьогоденням, щоб наголосити за допомогою акторської гри і створеного



сценічного образу на цінностях та ідеях, змістах і екзистенціях, які формують теперішній час.

Експлуатація літературного матеріалу в моновиставі потребує особливих практик, що пов'язані з «перекладом» літературних текстів поліродової природи сценічними засобами. Так, залучення ліричних творів до моновистави про історичного або культурного діяча (наприклад, «Прекрасний звір у серці!» про М. Вінграновського) дає можливість створити з розповіді про митця символічний міфнарратив, у якому теперішнє розкривається через звернення до минулого, зокрема зафіксованого в спогадах, щоденниках, листах поета-шістдесятника і його оточення. Поезія в такому разі є формою мистецької репрезентації життя героя в іншій жанровій модальності. Вона розкриває ідентичність письменника не лише наративно, не тільки в акторській дії, але й у метафорично-міфологічному ключі. Ліричні тексти стають формою символізації акторських екзистенцій, які працюють на посилення загального міфнарративу, що твориться в парадигмі «подвійного бачення» (Н. Фрай).

Жанр моновистави дає можливість показати різні екзистенції актора в динаміці, яку зумовлює перехід виконавця з одного роду літературного матеріалу в інший, коли, наприклад, перехід із лірики в епічну модальність і навпаки дає можливість зробити акцент на важливих психологічних особливостях вистави.

Жанрова природа моновистави дає можливість інтенсифікувати символічні змісти й посилити сприйняття історії як міфу, що розгортається перед глядачем через символічні структури й міфнарративи, часом саме завдяки літературному матеріалу. Натомість література позбавлена таких інструментів, на відміну від вистави. Науковці наголошують: «Живий досвід моновистави дає можливість контакту з аудиторією, що об'єднує аудиторію в просторі (на відміну від літератури). Це дозволяє встановити живий і безпосередній зв'язок між виконавцем і аудиторією (на відміну від фільму). Існує також експериментування з формою як засобом охоплення аудиторії. У багатьох відношеннях експерименти, пов'язані з моновиставою,

ілюструють, як ізоляція може бути перевагою. Можна вважати, що лише актор займає маргінес, втілюючи ізоляцію та, таким чином, розкриваючи як потенціал, так і обмеження, які випливають із такої позиції» [85, с. 26–27]. Новозеландський дослідник моновистав Джордж Паркер наголошує на значному експериментаторському потенціалі жанру моновистави.

Зауважимо, що поділ літератури на роди був запроваджений іще в античні часи, фундатором такого підходу є Аристотель. У своїй «Поетиці» він запропонував класифікацію літературних родів залежно від домінантного модусу сприйняття реальності та його відтворення засобами художності. Така класифікація вважається усталеною, традиційною, проте має критичні аспекти. У сучасній теорії культури репрезентовано концепції, відповідно до яких такий однозначний поділ літературного матеріалу на роди не вважається цілковито обґрунтованим. Міркування німецьких філософів вносять певні акценти в теорію традиційного розподілу літературних родів (від Аристотеля) й показують, що традиційний поділ не є абсолютною величиною.

Важливо звернути увагу, що сучасні теоретики культури часом дистанціюються від традиційних поглядів щодо визначення літературних родів, пропонуючи альтернативні теорії.

Отже, дослідники наголошують на важливості «психологічних начал і тонів» (А. Ткаченко) як чиннику розподілу літературних родів, переходи між якими зумовлені саме психологічними аспектами. У моновиставі психологічні порухи в динаміці сценічного образу набувають особливої інтенсивності, що зумовлює потребу в поліродових переходах і залученні поліродового матеріалу, який відповідає психологічному плану вистави.

Зауважимо, що італійський неогегельянець Бенедетто Кроче (1866–1952) відмовився від родового поділу взагалі, визнаючи лише поезію як незацікавлене споглядання.

Крім того, наголосимо, що драматичний первень може мати вияви ліричного струменя, епосу можуть бути притаманні елементи драматичних колізій тощо. З огляду на це природно припустити, що взаємодія літературних

родів в одному мистецькому просторі є закономірним і органічним процесом, який сприяє посиленню психологізації. Саме цей аспект сучасні дослідники літературних родів і теоретики культури визначають ключовим під час розподілу літературного матеріалу на роди. Використання поліродового матеріалу посилює психологічну автентичність сценічного образу, розкриває його глибину, пояснює сценічний образ в аспекті його зіткнення з реальністю, виявляючи багатовимірність сценічної ідентичності персонажа. Як зауважують уже згадані Г. Гілберт і Ж. Ло, «ідентичність показана як перформативна в тому сенсі, що вона не має онтологічного статусу, окрім різних актів, які вказують на її існування. Отже, не існує “справжнього” чи “автентичного” Я, лише кілька “Я”, які виникають у точці артикуляції в будь-якій одній ситуації чи події в часі» [82, с. 5]. У такому разі часопросторові виміри моновистави дають можливість розкрити внутрішнє буття сценічного образу, динаміку психологічних переходів.

Зрештою, генеза моновистави від найперших виявів цього жанру в античному періоді засвідчує, що для нього характерна взаємодія різних літературних родів. Окрім того, ідеться про посилене використання музики для конструювання сценічного образу. Також літературний компонент моновистави відіграє особливо важливу естетичну роль.

Питання про експлуатацію поліродового літературного матеріалу має давню історію, проте досі воно не було об'єктом мистецтвознавчого і зокрема театрознавчого вивчення. Дослідження історії моновистави показує, що класичний поділ літератури на роди, який запровадив Аристотель, може бути підданий якщо не критиці, то деяким уточненням, які випливають саме з функціонального навантаження поліродового літературного матеріалу у виставах.

Поліродові переходи в моновиставі покликані реалізувати *катарсис*, переконати глядача в достовірності й глибині сценічного образу, розкрити його психологічну глибину. Саме так відбувається в моновиставах, які є

об'єктом аналізу в мистецькому проєкті, представленому в третьому розділі наукового обґрунтування.

Згідно з класичним визначенням, що репрезентовано в працях сучасних дослідників і дослідниць моновистави, цей жанр передбачає таку особливість. Поняття «світоглядних емоцій» та «екзистенційної кризи» оприявнює тонку взаємодію між такими модальностями, як драма (наприклад, через трагедійне переживання чи комічну ситуацію, пов'язану із зіткненням різних реальностей) і філософсько-інтелектуальний стан, який може бути репрезентований у всіх трьох родових реєстрах літературного матеріалу. Саме психологічна інтенція визначальна, і вона детермінує лінії зіткнення й переходу в просторі поліродової взаємодії.

Крім того, особливим чинником інтенсифікації поліродової взаємодії постає тема вистави. Поняття «теми» набуває особливої значущості в річищі сучасної теорії мистецтва і його жанрової репрезентації. «Активізація процесів жанрової дифузії (і, відповідно, поліродових явищ. – Є. Н.) <...> теоретичних уявлень про жанр. <...> Обґрунтовується такий підхід із позицій постструктуралізму» [66, с. 135].

Нова реальність художнього твору в парадигмі моновистави продиктована новим типом екзистенцій, що виникають у сценічному образі. Поліродові переходи постають одним із чинників творення нового сценічного образу, який не дорівнює образу, репрезентованому в літературному творі. Так, Микола Вінграновський у щоденникових записах чи спогадах його сучасників не дорівнює тому сценічному образу Вінграновського, який створений у моновиставі «Прекрасний звір у серці!», де сценічний образ значною мірою впливає з поетичних текстів, ліричних монологів, в основі яких – поетичні переживання й життєво-поетична драма героя.

Зрештою, зауважимо, що використання лірики в моновиставі «Прекрасний звір у серці!», переходи сценічного образу в «режим епіки», репрезентованої щоденниками М. Вінграновського, показують амплітуду коливань «внутрішнього шляху» образу, розкриваючи піки творчої долі

українського поета-шістдесятника, оприявнюючи зіткнення митця з радянською ідеологією та владою. Крім того, зміна родових реєстрів літературного матеріалу дає можливість поглибити психологізм і підтверджує, що класичний поділ літератури на роди й дистанція між цими родами є певною умовністю. Переходи актора в різних екзистенціях, зумовлених поліродовим літературним матеріалом, наближають глядачів до катарсису.

Літературний матеріал поліродової природи відіграє важливу роль, сприяючи загалом формуванню виразної сценічної мови актора, який витворює особливу технологію, послуговуючись, зокрема, засобами взаємодії поліродових явищ.

Звернення до поліродового літературного матеріалу постає специфікою сучасного театрального дискурсу, з яким мають справу актори, котрі працюють над формуванням тих рухомих образних конструктів, що здатні продукувати нові сенси й визначати деавтоматизацію мистецької реальності в її глядацькому сприйнятті. Зазначене питання не було широко вивчене в театрознавстві й належить до актуальних проблем сучасного мистецтвознавства загалом, зокрема теорії сценічного мистецтва.

Варто зауважити, що «драма початку ХХ – ХХІ століття пройшла у своїй еволюції кілька значущих переломних етапів. На нашу думку, слід окреслити три основні періоди її розвитку: 1) Нова драма, що охоплює кінець ХІХ – першу половину ХХ століття і має виразний модерністський характер <...>; 2) Новітня драма, яка припадає на 1950–1980-і роки, охоплює явища повоєнної драматургії <...>; 3) Сучасна драматургія, пов'язана із кінцем ХХ – початком ХХІ ст.» [18, с. 13].

Зрештою, дослідження моновистави дає можливість виявити детермінанти, що визначають формування національної ідентичності, зокрема в умовах колоніального утиску або відкритого воєнного протистояння з боку імперського агресора.

Дослідники наголошують на іманентній синкретичності драматургії, яка евентуально вбирає в себе зародки різних модальностей художнього

перетворення реальності за допомогою мистецького образу. Отже, драматичний матеріал органічно може вбирати в себе літературні явища, що належать до різних літературних родів.

Український театральний ландшафт початку 1990-х років перебуває під значними зовнішніми впливами, постаючи майданчиком для інтенсивних художніх шукань і експериментів.

Усі ці творчі трансформації, зовнішні європейські впливи й художні шукання в українському мистецькому дискурсі позначилися на специфіці моновистави, яка інтенсифікувала взаємодію між просторовими, часовими, тілесними, поліродовими експериментами з метою поглиблення театральної мови й пошуків нових форм виразності.

Сьогодні, безперечно, важливо дослідити явища сучасної драматургії, зокрема те, до яких рішень вдаються актори, працюючи з поліродовими явищами, що зумовлені природою сучасного театрального мистецтва – синестезійного, у лоні якого відбуваються трансформації та дифузії, зумовлені прагненням залучити всі можливі засоби, щоб досягти бажаного ефекту, тобто реалізувати катарсис під час перегляду вистави. Екзистенційні стани актора під час роботи над сценічним образом є важливим об'єктом сучасних театрознавчих досліджень, про що свідчать нещодавно опубліковані розвідки. Важливо з'ясувати, у який спосіб акторові вдається створити у виставі повноту реальності, залучивши до неї глядачів. Залучення поліродового літературного матеріалу детермінує внесення до вистави документалістського струменя, позначеного автентичністю й достовірністю щодо зображуваного життя.

Зазначений аспект особливо яскраво представлений у такому жанровому різновиді, як гепенінг, у якому значною мірою репрезентовано й риси моновистави. Окреслені характеристики значною мірою визначають також парадигму сучасної моновистави, яка може бути розіграна в різних локаціях (у бібліотеках і будинках культури, зокрема на прифронтових територіях тощо). Моновистава актуалізує мотив *нерозривності* з життям, залучення



поліродового літературного матеріалу забезпечує перебування актора в таких екзистенціях, що реалізують концепт повноти розігруваного буття.

Джерельна база наукового обґрунтування представленого мистецького проєкту репрезентує корпус сучасних театрознавчих праць, у яких проаналізовано роботу актора в просторі поліморфічних явищ і трансформацій наративу вистави, що зумовлений залученням поліродових явищ. У сучасному театрознавстві цей аспект майже не вивчений, і пропонуване дослідження є спробою актора оприятити власну технологію, розкриваючи особливості переходів між різними екзистенціями у виставі, які детерміновано залученням різнородового матеріалу (листи, щоденники, поетичні твори тощо). Такі вистави виявляють експлуатацію поліродового матеріалу, зумовлену взаємодією **лірики, епіки й драми**.

Простір сценічного образу, з яким працює актор, актуалізує низку змістів, які мають значний сугестивний вплив на глядацьку аудиторію. У моновиставі актор відповідальний за конструювання таких образних структур, які деавтоматизують сприйняття вистави. У нещодавно опублікованій розвідці Л. Пацунова, услід за іншими театрознавцями, наголошує, що в нинішній театральній парадигмі «вистава – твір поетичний, її творець <...> повинен бути поетом. ..>. Драма – грецькою мовою – дія. Мистецтво театру – мистецтво дії» [61, с. 188–189]. Саме ці властивості, на нашу думку, важливі для актора при виконанні завдань у моновиставі.

Крім того, специфікою роботи в парадигмі аналізованого жанру є те, що, як і режисер у виставі, у моновиставі актор «повинен бути передовою людиною, новатором» [61, с. 188]. Залучення поліродового літературного матеріалу допомагає саме «проникнутися духом» і максимально достовірно, документально точно відтворити епоху, у якій живе персонаж (наприклад, у «Прекрасному звірі у серці!» поліродовий матеріал допомагає відтворити соціополітичний контекст шістдесятництва, зрозуміти внутрішні психологічні інтенції, які виникають у спілкуванні з Учителем М. Вінграновського – Олександром Довженком тощо).



Отже, моновистава в парадигмі «сучасної драматургії» [18, с. 13] – це поліродовий та інтертекстуальний феномен, у лоні якого візуалізовано різні змістові ансамблі, що мають складну генезу й часто зіставляються в глядацькій рецепції з різними формами здобутого досвіду, який може мати психологічну, релігійну та іншу основу, трансформуючись в образних структурах.

## **1.2. Жанрова модифікація моновистави в історичній ретроспекції**

Як ми вже наголошували в попередньому підрозділі, у XX–XXI ст. театр потрапляє в простір фундаментальних перетворень, зумовлених виникненням різних напрямів і шкіл, діяльність яких відбилася на жанровому, психологічному, стильовому театральному ландшафті. Особливе місце в цей період посідає моновистава як жанр, що має евентуальну можливість розкривати в екзистенціях актора всю палітру виражальних засобів, максимально впливати на реципієнта, експлікуючи різні можливості художнього наративу вистави.

Сучасний китайський дослідник моновистави Д. Чжан (Jingyi Zhang) наголошує на тому, що саме моновиставу можна назвати окремим стилем: «Моновистава колись розквітла в річищі маленького театру, європейському та американському, пов'язаному з реформуванням драми наприкінці XIX століття. У результаті моновистава позбулася низки аксесуарів театральної вистави і стала гнучким та самостійним стилем драматургії» [89, с. 304]. Китайський театрознавець зазначає: «У процесі створення моновистави необхідно визначити прийоми рольового оформлення, управління сценічним ритмом, побудови атмосфери простору і встановлення зв'язку між переглядом і виставою. Літературні твори призначені для глядача, а сценарій представлено глядачам після відтворення» [89, с. 307].

Дослідники аналізованого жанру наголошують, що «моновистава є одним із найскладніших жанрів театального мистецтва і важливою складовою

культурного простору України. <...> Моновистава – це вищий пілотаж акторської майстерності, оскільки актор може покладатися лише на себе, на власний досвід і майстерність. Жанр моновистави вимагає від виконавця чи виконавиці максимального самовираження, зібраності, зосередженості, активізації всіх своїх психофізичних сил, уміння вести діалог із залом. Опинившись віч-на-віч з глядачем, він чи вона не можуть сховатися ні за своїх партнерів, ні за типові для звичайної вистави декорації, бутафорію, реквізит. Для того щоб мати право вийти один на один перед глядачем, актор чи акторка повинні мати достатній сценічний досвід і чітку громадянську позицію» [76, с. 68].

Історія формування моновистави пов'язана з античними монологами (μονόλογος). Цей жанр протистояв традиціям античного хору і був своєрідною формою зіткнення індивіда з соціумом, першою формою репрезентації індивідуальних можливостей актора на сцені, явлених в особливому сценічному мовленні.

Античні монологи були формою акумуляції значного енергетичного й психологічного ресурсу, який поєднувався зі словесним вираженням в акті взаємодії, що була спрямована на вихід в особливу екзистенційну ситуацію, яка у своїй природі була метафізичною. Лише акумуляція значного духовного й інтелектуального ресурсу за допомогою музики і танцю давала можливість реалізувати таку слово-дію, яку сьогодні ми спостерігаємо в парадигмі жанру моновистави.

Більшість науковців сходяться на тому, що важливим поштовхом до кристалізації протомоновистави була саме доба Середньовіччя з традицією англійських менестрелів і французьких трубадурів. Отже, витоки моновистави можна спостерігати як у мистецьких практиках стародавнього світу (Стародавній Єгипет, Стародавня Греція), так і в практиках Середньовіччя: «У III-му і II-му тисячолітті до н. е. при дворах фараонів Стародавнього Єгипту був поширений сольний спів з інструментальним супроводом.

Дослідники наголошують на тому, що сьогодні моновистава мислиться передусім як явище, у якому актор взаємодіє з різними модусами художнього слова, що розкриває всю палітру родів літератури, а також використовує значною мірою невербальні засоби, музику, танець тощо.

Сучасні дослідники театру звертають увагу на психолінгвістичну природу акторського існування в нинішній парадигмі моновистави, наголошують на важливій ролі монодрами в соціокультурній парадигмі зламу ХХ–ХХІ ст.

Реалізація цілісного буття сценічних екзистенцій передбачає передусім момент зіткнення, який для Дж. Кемпбелла є фундаментальним і базовим. Лише в такому разі вдається реалізувати мотив ініціації, тобто переродження й відродження. Зазначений мотив має особливу соціальну значущість і потребує мистецької реалізації в театральних практиках сьогодні, коли дискурс відновлення стає частиною загальної соціополітичної й соціокультурної ситуації в Україні.

Отже, «шлях героя» постає мотивом, який розгортається в наративах сучасних вистав, зокрема й тих, які проаналізовано в мистецькому проєкті.

У сучасних зарубіжних дослідженнях наголошується на тому, що моновистава постає важливим чинником переформатування мистецького дискурсу в постколоніальній парадигмі. Зрештою, і в українських реаліях «цензурні обмеження впливали на географію гастрольних подорожей вітчизняного театру, що в черговий раз переконливо засвідчувало потужну імперську колонізацію української культури» [78, с. 283].

Нині функціонування моновистави в країнах-домініонах, які історично належали Британській імперії, підтверджує, що цей жанр може відігравати важливу антиколоніальну роль, оскільки вольові зусилля актора є важливим інструментом утвердження в суспільній рецепції певних ключових концептів, які стосуються переосмислення, ревізії власної історії. Специфіка моновистави полягає в акумуляції актором значного психологічного ресурсу,

що може бути спрямовано на відтворення приватного чи публічного життя індивіда, який є репрезентантом певного історичного періоду.

Такі тенденції нині спостерігаються в моновиставах Нової Зеландії – країні, де формується нова модель постколоніального наративу. Дж. Паркер зазначає: «Моновистава в Новій Зеландії виникла випадково, як активна форма постколоніальної інтенції. Усвідомлюючи ситуацію культурної ізоляції, моновистава дозволила драматургу/виконавцю через форму та зміст піти на пошуки ширшої спільноти та національної ідентичності. З позиції удаваного безсилля, як останньої можливості знайти аудиторію, моновистава ненавмисно стала ідеальним способом – театральним способом – допомогти в розбудові нації» [85, с. 14].

Роль культури у формуванні наративу спротиву, творенні опозиції до процесів, спрямованих на колонізацію, уже не викликає заперечень. Ці тенденції були розкриті на матеріалі української культури, зокрема театального дискурсу, ХІХ – початку ХХ ст. В історії формування й розвитку жанру моновистави в новозеландському театрі провідним стало звернення до виходу за межі дискурсу «ізоляції» – цей мотив тривалий час залишався провідним у моновиставах, і він постає маркером тих екзистенцій, які визначали епістемологічне ядро наративів моновистав: «Необхідно зрозуміти, як моновистава виникла внаслідок спроб виконавців/драматургів подолати відчуття культурної ізоляції. Тривога через ізоляцію – в основі досвіду Нової Зеландії та походить від багатьох соціально-історичних засад. Частково це пов'язано з географією. <...> Виникає відчуття, що Нова Зеландія знаходиться на краю світу, невидимий і незначний набір островів на шляху в нікуди» [85, с. 10].

Своєрідним різновидом мотиву ізоляції можна вважати мотив виключення («exclusion»), який на матеріалі польського театру досліджує професорка з Лодзького університету Кристина Куявінська-Кортні (Krystyna Kujawska Courtney). Концепт «виключення» для польської дослідниці постає виразним компонентом тематичного виміру вистав, що існують у культурі, яка

співіснує з імперською і яка переживає різні форми утисків. На думку науковиці, «культурне, соціальне та політичне відчуження/включення, спричинене, наприклад, такими категоріями, як раса, вік, стать, релігія, етнічна належність, були аспектами існування з моменту зародження цивілізації» (див.: <https://shaksper.net/announcements/28303-cfp-esse-shakespeare-seminar>). К. Куявінська-Кортні надає цьому мотиву широкої наукової експлікації й виводить його з шекспірівського драматургічного дискурсу.

Дослідники наголошують на тому, що саме жанр моновистави набув особливої популярності, зокрема соціальної, у 1990-х роках, коли відбулося утвердження України як незалежної держави. У третьому розділі йтиметься про мобільність моновистави, механізми її адаптації до умов війни, коли актор у моновиставі стає важливим продуцентом нового наративу спротиву; відтворювані ситуації накладаються в глядацькій рецепції на актуальні події, що пов'язані з дискурсом війни. У такому разі сприйняття війни в минулому проектується на складні катаклізми сьогодення, даючи можливість глядачам пережити момент глибинного розуміння війни й акумулювати в собі енергію, потрібну для того, щоб пережити ці катаклізми. Специфіка моновистави пов'язана з тим, що цей жанр дозволяє протягом доволі нетривалого періоду часу параболічно розкрити сутність явищ, подати квінтесенцію на матеріалі одного конкретного життя, вписаного в систему складних внутрішніх і зовнішніх відносин із часом, суспільними процесами, політичним контекстом, ідеологічними тенденціями відповідної доби.

Моновистава значною мірою дає можливість привернути суспільну увагу до певних процесів, зокрема історичного характеру, які потребують постколоніальної ревізії (див.: [82]).

І. Ян, досліджуючи театральну-музичну культуру кінця XIX ст., наголошує: «Музично-драматичний театр в умовах імперської колонізації культури, розвиваючись як цілісне мистецьке явище, набуває важливого значення як націєтворчий феномен духовно-мистецького оновлення» [78, с. 24].

Моновистава через систему художніх засобів, особливості організації цього театрального феномену дає можливість забезпечити максимально ефективну взаємодію з глядачем, спонукаючи аудиторію до постановки екзистенційно важливих питань. Ідеться про так зване пропрацювання колоніальної травми, коли через параболічно схоплений історичний процес ми розуміємо специфіку конфігурації між імперським центром і колонією, яку він намагається закріпити, зокрема, засобами культури. Такий мотив представлено у виставі «Прекрасний звір у серці!», але загалом значна кількість моновистав спрямована саме на ревізію історичного минулого й метафоричне представлення складних історичних колізій протягом дуже короткого періоду часу, який дає можливість у малому побачити велике.

Природа художньої мови вистави дає можливість звертатися до різних риторичних прийомів, зокрема до такого, як металепис. Деякі теоретики наголошують, що в моновиставі металептичне зображення дійсності має особливу успішність. Металепис показує реальність через заміну одного важливого явища іншим. Металепис можна вважати одним зі знакових теоретичних прийомів, який оприявнює сутність моновистави. Актор вривається в символічно сконструйовану стіну, яка символізує і руйнування всіх можливих форм несвободи, і вихід у трансцендентальний простір, який у моновиставі в такий спосіб показано через прийом металепису.

Наратив моновистави поглиблюється психологічними акцентами, які розставляє головний виконавець або головна виконавиця. Саме він чи вона акумулює той інтелектуально-духовний ресурс, який може бути чинником формування антиколоніальності, формою ревізії ідентичності.

Моновистава дає можливість відтворити подієвий склад параболічно, використовуючи різні риторичні прийоми, такі як металепис, метафори, метонімія. Рівень емоційної напруги в моновиставі доволі високий: він дає можливість повністю занурити глядачів, вплинути на їхній світогляд, змусити з іншої перспективи подивитися на певні події, відкриваючи з позиції



документалістики окремі грані життя і творчості історичних постатей, діячів культури, митців тощо.

Час моновистави значно менший, порівняно з іншими жанрами. За цей період відбувається розігрування доволі згущеної в психологічному плані художньої реальності, яка сприймається через значні форми символічного ущільнення, які апріорі притаманні моновиставі. Символізація наративу впливає з тієї психологічної автентичності, яка може бути зумовлена залученням документальних матеріалів або ж інших форм автентичності, що поєднують, зокрема, і поліродові тенденції.

У виставах, які репрезентують життєвий і творчий шлях митця, наприклад письменника, залучення поля родового матеріалу продиктовано самою темою. Звернення до показу життєвого і творчого шляху літератора обов'язково передбачатиме занурення в його художній світ, який може бути посилений інтеграцією до наративу вистави спогадів, мемуарів, щоденникових записів, інтерв'ю з письменником тощо. Залучення фрагментів з літературного матеріалу посилює загальне параболічне уявлення про життєтекст вистави, зокрема через залучення лірики, яка разом із драматичним тлом посилює загальну драматичну напругу.

Зазначимо, що поняття «життєтексту» органічно впливає з феноменологічних практик, до яких може вдаватися режисер, працюючи над різними сценами. Феноменологічний підхід виправдав свою ефективність під час роботи над моновиставою, оскільки він дає можливість розкрити людину в часі через життєво важливі екзистенції, аксіологічні параметри, які існують між митцем і владою певної доби, державними інституціями, ідеологією тощо. Загалом такий підхід уможлиблює антиколоніальну чи постколоніальну ревізію, яка впливає із завдань, що ставить режисер і які реалізує актор або акторка у виставі.

Завдання актора в такій моновиставі полягає у формуванні особливих світоглядних позицій, які впливатимуть на сприйняття минулого, його переосмислення, зміну рецептивних акцентів стосовно історичних постатей,



письменників, їхніх творів, які в системі поліродових переходів можуть набувати абсолютно інших емоційних і психологічних відтінків. Відбувається своєрідна дифузія між різними родами й тими інтенціями, які інкорпоровані в літературний матеріал, що належить до того чи іншого роду.

Моновистава нівелює відмінності, які є між епосом, лірикою і драмою: відбувається своєрідна *драматизація* епосу, *ліризація* епосу, *ліризація* драми, що загалом засвідчує багатовимірність моновистави, до якої залучено поліродовий літературний матеріал. Сприйняття поетичних творів у системі вистави змушує глядачів інакше дивитися на відомі або маловідомі сторінки з історії української культури і літератури.

Залучення поліродового матеріалу до моновистав не є інновацією часу теперішнього. Дослідники звертали увагу, що автобіографічний матеріал і загалом приклади документалістики часто використовували в моновиставах: такі включення додавали особливої психологічної достовірності, створювали ефект *голих фраз*, які занурювали реципієнта в психологічний вимір постаті, шлях якої відтворює актор чи акторка. Відомим є приклад залучення автобіографічного матеріалу до моновистави про Ернеста Гемінгвея, класика американської літератури, Нобелівського лауреата [79].

Теоретики акцентують увагу на амплітуді емоційних станів актора під час гри в моновиставі: така амплітуда дає можливість тримати глядачів у постійній напрузі, актуалізуючи в їх феноменологічному полі квінтесенцію тих соціополітичних і соціокультурних наративів, у яких вони перебувають, якщо йдеться про вистави, що стосуються моменту сьогодення, тих соціополітичних подій, у яких перебувають безпосередньо глядачі й творці вистави.

Дослідник Джордж Паркер (George Parker) у дисертації «Actor alone: solo performance in New Zealand» («Актор на самоті: моновистава в Новій Зеландії») (2007) наголошує на тому, що моновистава нагадує явище розриву з великим полотном культури, яке твориться традиційними виставами повноформатного гатунку. Розриви пов'язані із зануренням актора в плин подій, що розігрується перед глядачами. Антиколоніальні теми й інтенції

постколоніального відновлення наративу культури через моновиставу знаходять особливе осмислення в сучасних новозеландських теоретиків театру, які наголошують на актуалізації «шляху героя» й пізнанні власної ідентичності саме за допомогою моновистав. Дж. Паркер у своєму дослідженні зауважує: «У нових моновиставах відбувається зміна акцентів у способі представлення ідентичності» [85, с. 27].

Сама гра в моновиставі може бути перенесена в культурно-мистецькі об'єкти, що виразно стосуються колоніального наративу, або ж об'єкти, які могли бути знищені внаслідок воєнних дій. Теоретики культури наголошують, що війни найчастіше відбуваються саме за культурні й ідеологічні наративи, тому культурна діяльність під час катаклізмів і воєнних подій набуває особливої значущості.

Усе це засвідчує особливу соціокультурну важливість вистав і моновистави як особливого жанру, який має особливу сценічну мобільність, акумулюючи значний психо-інтелектуальний ресурс актора, даючи можливість акцентувати на найважливіших формах розриву теперішнього з минулим, зокрема в аспекті творення постколоніального наративу через дискурс розриву з формами влади, дискурс пригнічення, виключення й замовчування, який переживала культура в попередні історичні періоди [83].

Підходи сучасних англомовних дослідників надзвичайно суголосні з тими тенденціям, які мали місце в історії українського театру, починаючи з ХІХ ст., від розвитку модерністських тенденцій на початку ХХ ст. і завершуючи етапом формування української державної незалежності в 1991 році. У різні культурно-історичні періоди «українська культура, перебуваючи в жорстких напівколоніальних умовах, захищаючись, задіяла свою “імунну систему” – український музично-драматичний театр, який з лібералізацією нормативно-правового режиму, поступово структуруючись, стверджував новий образ вільної України, естетичний ідеал і символи національного визволення» [78, с. 194].

На початку ХХ ст. драматургія набуває особливої значущості в контексті стильових шукань українського модерністського мистецтва. І Ян слушно зазначає: «Національний варіант модернізму був своєрідний, спричинений надмірною імперською колонізацією українських земель, тоталітарною русифікацією та безперервними цензурними утисками. Це значною мірою вплинуло на його перебіг» [78, с. 251].

## РОЗДІЛ II. ТЕХНОЛОГІЯ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В СИСТЕМІ ПОЛІРОДОВИХ ПЕРЕХОДІВ У МОНОВИСТАВАХ

### 2.1. Поліродовий матеріал як основа створення образу в театральних системах ХХ–ХХІ століть

Мистецький дискурс ХХ ст., зокрема й розроблені протягом століття театральні системи, репрезентує різні концепції та режисерські підходи щодо створення образу.

Наголосимо, що в розумінні поняття «театральна система» відштовхуємося від теоретичних підходів видатного українського режисера й теоретика театру Леся Курбаса. Як зазначає О. Клековкін, «терміни “театральна” і “режисерська система” подеколи вживаються як синоніми, як показники співвідношення загального (напрямок, стиль тощо) та індивідуального (режисерська, авторська система). Інколи “театральна система” виступає як замітник “режисерської системи” (як система організації вистави у дорежисерському театрі). Подеколи поняття “система” вживається по відношенню до таких явищ як театр певного класу, доби, нації, систем водіння ляльки, художнього напрямку і стилю, вистави як системи, педагогічної системи виховання актора у процесі його роботи над роллю, алгоритму фахової діяльності режисера.

На початку двадцятих років термін “система” з’явився і в практиці Леся Курбаса, котрий застосовував його у таких значеннях, як загальна впорядкованість естетичних принципів, методу тощо; як метод роботи режисера над виставою; як технологія акторської творчості; як спосіб виховання актора; як наукове знання про театр (грамоту), включаючи й термінологічний словник» [30, с. 29].

Зауважимо, що театральні системи ХХ–ХХІ ст. (тобто системи впорядкованих естетичних принципів, концептуальних режисерських підходів щодо створення образу) оприявнюють загальне відчуття кризи, зумовлене

особливостями суспільно-політичного розвитку та світоглядно-філософськими настановами, які були покладені в основу двох ключових напрямів і стилєвих систем окресленого періоду – модернізму й постмодернізму. Слушно й фактологічно переконливо ситуацію на українському матеріалі систематизує О. Бондарева, яка наголошує: «Доробки новітніх українських драматургів демонструють і постмодерні кризи (суб'єктивності, тілесності, репрезентації), які розгортаються на тлі необарокового театрального крою світоустрою, адаптованого до гри і ошуканства. Апокаліптично-карнавальний модус, що реалізовувався в експериментальних текстах “нової хвилі” у характерних для неї обживаних топосах смітника, комуналки, звалища, підвалу, з початку 90-х втілюється в інші моделі: а) тотальної зневіри, дезактуалізації ціннісної вертикалі; б) національного колапсу; в) нової версії всесвітнього потопу; г) модальної ядерної катастрофи, в українському контексті матеріалізованої реальним Чорнобилем; д) другого пришестя Христа; ж) дивних сновидінь; з) клінічної смерті» [6, с. 25]. У будь-якому разі ситуація кризи постає чинником міфологізації наративу вистави в результаті залучення різних текстів, взаємодії між різними модусами художності й формами поліродового літературного матеріалу, залученими до вистави.

Нагадаємо, що на відміну від сучасного «апокаліптично-карнавального модусу» (О. Бондарева), доба Модерну іманентно виникає з природного відчуття кризи, що зумовлено есхатологічними уявленнями початку ХХ ст. Крім того, на цей період припадає Перша світова війна, яка стала величезним викликом для сформованого ще в ренесансний період гуманізму. Гуманістичні ідеали, до яких апелював театр кінця ХІХ – початку ХХ ст., були піддані сумніву й деконструкції: загальна гуманістична система цінностей не змогла зупинити Першої світової війни, яка стала одним із найбільших викликів перед людством ХХ ст., наслідки цієї катастрофи після її завершення ще впродовж багатьох десятиліть осмислювали в мистецтві, зокрема в театрі.

Як зауважує І. Ян, в українських реаліях відбувається особливе переосмислення модерністських естетичних практик, зокрема в лоні театру: «У межах модернізму як провідної західноєвропейської естетичної течії в українських драматургічних творах характерними рисами стають глибокий психологізм і ліризм, потяг до розкриття складних психологічних конфліктів» [78, с. 252].

Услід за І. Ян та вітчизняними науковцями (С. Хороб, О. Клековкін) погоджуємося, що початок ХХ ст. у дискурсі театральних пошуків і естетичних шукань загалом ознаменував себе як період занурення в підсвідомі виміри людського існування: несвідоме стало об'єктом мистецької рефлексії в театрі, підсвідомість здобула свій особливий статус у дискурсі театральних експериментів.

Зарубіжні дослідники наголошують на тому, що «протягом 1960-х років театр пережив кілька театральних реформ, які здебільшого мали на меті повернути театр туди, де він був у точці свого зародження, тобто до його ритуальних витоків» [87, с. 11].

Загалом постмодернізм ознаменував себе іншим видом кризи – Друга світова війна, недовіра до «великих наративів», недовіра до історії тощо. Друга світова війна стає об'єктом численних мистецьких рефлексій, зокрема в дискурсі театру середини та другої половини ХХ ст. Доба Постмодерну – період пошуку відповіді на запитання про те, чому ще за Модерну суспільство стало поляризованим, чому еможливо було знайти спільний фундамент, який забезпечив би гармонійне існування людства. Постмодерністська відповідь крилася в іронії, тотальному поєднанні різних жанрів і стилів, які були реалізовані в театральних постановках цієї стильової парадигми.

Крім того, Ентоні Еліот «продовжує міркування Зигмунда Баумана й визначає постмодерність, як модерність здатну до самомоніторингу, що відшукує та схематизує фантазматичні (тобто суто ілюзорні) виміри Я та суспільства. Він пропонує відкинути нинішні уявлення про “фрагментовані Я”, що представлені у соціальній і культурній теорії,

і відповідно націлитися на пізнання чинних психічних та суб'єктивних основ культури сучасності. Постмодерна суб'єктивність виростає із самопротиставлення фантазії, унаслідок чого настає прийняття двозначності та невизначеності свідомості й світу» [47, с. 39].

На нашу думку, постмодернізм і, відповідно, театральні системи, які функціонують у цей культурно-історичний період, реалізують себе через концепт універсальної, різножанрової та поліродової «всеїдності», що передбачає тотальне змішування, дифузію стильових прийомів, режисерських настанов, акторських практик, що, як переконливо стверджує у своїй докторській дисертації О. Бондарева, в особливо інтенсивний спосіб візуалізовано в річищі сучасного театру. Ми поділяємо думку дослідниці про те, що в сучасній театральній парадигмі «надіндивідуальними факторами розбалансування традиційних жанрових норм в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати її одночасне тяжіння до модерністських і барокових естетичних координат, уніфікацію художніх процесів, заданих у різних стильових параметрах, переміщення на далеку периферію національно-романтичної, етнографічної, а в останні роки – і психологічної компоненти драматургічного тексту, карнавально-ігрові уподобання драматургів, відкритість національної версії драми постмодерної доби для інонаціональних та прозових, поетичних, есеїстичних впливів, активізацію комплікативної жанрології. У зв'язку з цим неправомірно говорити про сучасну драматургічну систему як сукупність “чистих” традиційних жанрів» [6, с. 32].

Зазначимо, що й досі, на наш погляд, актуальною залишається потреба актора під час створення образу деавтоматизувати мистецький простір у глядацькій рецепції.

Постмодернізм, на відміну від модернізму, не прагне радикалізації мистецького дискурсу: ідеться вже про *транквільного* суб'єкта, який може іронічно спостерігати за абсурдним світом навколо себе. Цього абсурду неможливо уникнути: якщо представники екзистенціалізму, зокрема Ж.-П. Сартр і А. Камю, вважали, що абсурд можна розкласти за допомогою



розуму на базові цеглинки, потім мінімізувати їхній вплив і, зрештою, знищити, то постмодерністи розуміли, що абсурд неминучий. Із цього випливає концепція театру абсурду, представники якого усвідомлювали неунікненність абсурдної дійсності навколо своїх персонажів. У цьому полягала й специфіка роботи над образом у театральній системі абсурдистського типу.

У будь-якому разі ті естетичні практики, які були реалізовані в царині драматургії й театру у ХХ ст., позначені тенденцією до дифузії, взаємодією різних стильових підходів, які мали розкрити нову онтологію буття: незахищеність людини перед війною, перед злом, перед собою, тобто власними деструктивними інтенціями, які виходили на поверхню у вигляді різних агресивних зіткнень, політичних протистоянь, мілітаристських загроз, екологічних катастроф тощо.

Особливості постмодерністської театральної поетики, а також специфічні режисерські прийоми були спрямовані на те, щоб деавтоматизувати сприйняття реальності, яка «вислизала» від глядачів через тотальну втому, відчуття страху від можливої зустрічі із трагедіями, наприклад, трагічний досвід Другої світової війни.

Зазначимо, що, на нашу думку, театральні системи ХХ ст. позначені стильовими пошуками, які загалом формують полістильову картину, тому апелювання до поліродового матеріалу задля створення образу є закономірним. Ідеться про взаємодію принципово різних технік, використання прийомів колажу, монтажу, бриколажу тощо, які були покликані репрезентувати несвідоме; розкрити, як раціональне поступається несвідомому і в який спосіб важливо створити крихкий баланс між руйнівними силами світу, що часто походять із людини. Водночас театр ХХ ст. показує прагнення людини дошукатися якщо не гармонії, то принаймні ілюзії стабільності, що уможлиблює існування людства в часі.

Театр у ХХ ст. є простором не лише мистецьких експериментів, але й спробою схоплення екзистенційної сутності людини нової доби. Драматурги

й режисери вдаються до різних технологій, щоб створити принципово новий художній простір, який поглинає в себе глядачів, змушуючи їх замислитися над екзистенційно важливими питаннями сьогодення, минулого, а водночас і майбутнього. Режисери вдаються до використання різних технік, які пов'язані з залученням до роботи поліродового літературного матеріалу. Функціональне навантаження такого матеріалу може бути різним: якщо пригадати класичний підхід Бертольта Брехта, то використання в його п'єсах зонгів (пісень) було чинником формування особливої атмосфери об'єктивації дійсності. Потреба в цій об'єктивації впливала з бажання дистанціюватися від тих жахів війни, які переживала людина.

Театральна концепція Б. Брехта стала одним з важливих чинників успішної взаємодії драматичного й епічного первнів із метою залучення до сценічної дії глядачів. Ішлося про інтенсивні форми взаємодії епічного матеріалу, який дав можливість проговорити ті речі, які часто виходили за емоційно-психологічну канву драматургічного твору. У цій концепції маємо стратегію руйнування «четвертої» стіни: актор мав можливість висловлювати своє ставлення до персонажа. Усе це сприяло руйнуванню дистанції між глядачем і актором, але водночас ключовою в такій поліродовій взаємодії літературних первнів постає саме прагнення деавтоматизувати мистецьку реальність, що особливо активно спостерігаємо сьогодні в жанрі монодрами.

Прагнення деавтоматизації пов'язане з ідеєю викликати ефект очуження, який український еміграційний критик, перекладач і теоретик культури Ігор Костецький називав *ефектом одивнення*. Потрібно було показати реальність, або принаймні фрагмент цієї реальності, з несподіваного боку, який глядач не міг уявити. Це викликало особливий шок, проте саме такий ефект був потрібний, щоб забезпечити постановку екзистенційно важливих запитань, відповідь на які давала можливість глядачам повернутися до розмислів про цінності людського життя.

В умовах трагедії війни саме такі цінності часто вислизали з дискурсу рефлексії, і лише театральна рефлексія давала можливість повернутися до них,

а отже, у такий спосіб повернутися до себе. В основі цього прийому маємо стратегію, по суті, екзистенціалістську, яка визначає ще один вектор розвитку театральних систем у ХХ ст.: ідеться про бунт проти абсурду, усвідомлення абсурдності буття і спротив, про який писали Ж.-П. Сартр і А. Камю. Як зазначають іноземні дослідники театру абсурду, ця театральна система «просуває конкретний екзистенційний страх перед життям далі, до метафізичного страху перед абсурдністю людської ситуації загалом, і це можна розглядати як останню драматичну форму, яка цілком здатна впоратися з вищезгаданою кризою <...>. Після театру абсурду всі експерименти, яких зазнавали драматичні тексти, як правило, були дуже індивідуальними і залежали від їх творця, або були типовими для окремих національних культур» [87, с. 11].

Театральна система французьких екзистенціалістів, зокрема драматургія Ж.-П. Сартра, покликана виявити той невідомий людський потенціал, який розкривав стоїчну природу людини, що давало можливість протистояти найстрашнішим випробуванням.

Сьогодні, аналізуючи український театр, який працює в умовах повномасштабного воєнного вторгнення, досвід екзистенціалістського театру є особливо цінним і важливим. У дискурсі європейського театру екзистенціалістська проблематика здобуває свою особливу репрезентацію ще в період так званої Нової драми.

Варто зауважити, що зонги у творах Б. Брехта – специфічний жанр: це різновид пісень, проте пісень ліро-епічної природи. Епічний струмінь допомагає драматургові зберігати особливий статус епістемологічної об'єктивності, яку неможливо похитнути навіть унаслідок сильних емоційних впливів реальності на дійсність. Окрім того, у цій театральній системі актори мали можливість розкривати своє ставлення до персонажів, що вже значною мірою було інноваційним елементом.

Отже, режисерські й драматургічні підходи Б. Брехта розкривають сутність театральної системи, яка переживає свою еволюцію в плані

наближення до глядача, тобто наближення до тієї системи мистецької взаємодії, коли глядач через різні форми інтерактиву безпосередньо включений у постановку. Нині такий елемент активно представлений, зокрема і у виставах, у яких грав автор пропонованого наукового обґрунтування. У виставі «Непередбачена зупинка» за Ф. Дюрренматтом (режисер – народний артист України Т. Жирко) потенційно можливим є показ двох фіналів, і лише глядач обирає, який з них буде представлено аудиторії.

«Епічний театр» Б. Брехта інтенсифікує руйнування тієї непорушної дистанції між глядачами й акторами, яка існувала тривалий час.

Сьогодні з позиції естетичних платформ і театральних систем ХХІ ст. вдається уже чіткіше зрозуміти конфігурації трансформацій, які мали місце в театральних системах ХХ ст. У будь-якому разі йдеться про визначальний мотив *екзистенційної кризи*, який наскрізно відчутний у лоні європейського й загалом світового театру ХХ ст. Стан алієнації, мотив відчуження, відчуття екзистенційної самотності визначають епістемологію драматургічних пошуків, що впливають із системи мотивів, яка показує крихкість, незахищеність людини ХХ ст. Аналіз драматургії ХХІ ст. і дослідження театральних систем сучасності, наприклад, на матеріалі драматургії Нобелівського лауреата з літератури 2023 року Йона Фоссе (Норвегія), дають можливість простежити еволюцію ключових мотивів, пов'язаних із історико-політичними й соціокультурними трансформаціями попередньої доби, які ввійшли в театр уже метамодерну, у якому концепт автентичності набуває, на думку науковців, особливої значущості: «Концепція автентичності розглядається <...> як соціальний конструкт, тобто результат інтерсуб'єктивної, трансперсональної взаємодії між людьми, які починають контактувати одне з одним інакше, порівняно з періодами панування традиційного, модерного та постмодерного культурних кодів» [47, с. 4].

На думку західних дослідників, драматургія норвежця Йона Фоссе (див.: [88]) розкриває ту екзистенційну кризу, яка поляризувала естетичні шукання модернізму, а згодом перевела ці самі шукання в площину постмодерністської

гри, інтертекстуальності, іронії наприкінці ХХ ст. Ж. Бортнік звертає увагу на те, що така інтертекстуальність може стосуватися і міфологічного рівня, що представлено в значній кількості вистав, у яких використано різні форми інтертекстуальної гри та взаємодії текстів. На важливості міфологічних інтенцій у театральних системах останніх десятиліть наголошує у своїй докторській дисертації О. Бондарева, яка типологізує форми оприявлення міфонаративів у театральних системах, беручи за основу домінанту ключових авторських театрів ХХ ст.: «Нове міфотворення у драмі відбувається головним чином не на загальному структурному рівні організації тексту, а у більш локальних регістрах: сюжетному, мотивному, образному, інтертекстуальному, контекстуальному, жанровому» [6, с. 8].

Про важливість міфологізаційної інтенції в лоні сучасної театральної системи зазначає і Мар'яна Шаповал.

Варто звернути увагу на таку тенденцію: сучасні театральні системи, у яких відбувається конструювання сценічного образу, оприявнюють кризу раціональності, розкриваючи несвідоме як важливий резервуар пам'яті, який, утім, перебуває не на поверхні, і важливо знайти інструменти, зокрема через гру текстів, які б допомогли ввійти в простір онтологічної реальності, яка може існувати в результаті взаємодії модерністських і постмодерністських настанов.

Театральні системи ХХІ ст. прагнуть показати ту справжню людину, яка усвідомлює крихітність світу і небезпеку військових озброєнь, економічних систем, що призводять до глобальних катаклізмів, зіткнень і протистоянь.

Так, польський режисер Тадеуш Ружевич у ХХ ст. доволі точно розкрив цю самотність людини, яка опинилася перед загрозою нових мілітаристських експериментів. Досвід війни трансформувався в посттоталітарний дискурс, у якому небезпека стосовно людини не зникла, а здобула нові форми вираження, подеколи імпліцитні, невидимі. Театр намагається загострити глядацьку увагу на тих феноменах, які вислизують з-під уваги культурологів, соціологів, психологів тощо.

Крім того, варто звернути увагу й на концепцію канадського теоретика медіа, комунікації й культури Маршала Маклюєна, відповідно до якої канал медіа – це вже повідомлення. Ця теза так само сприяє розвитку епічності в дискурсі театрального мистецтва, у якому дедалі більше стирається межа і випрозорюється зв'язок між глядачем і сценічним дійством, а конструювання образу відбувається через взаємодію ліричного й епічного, епічного й драматичного в усій екзистенційно-психологічній палітрі станів. Будь-якої миті глядач може бути залучений до простору дії, подібно до того, як і будь-якої миті уявно стабільне, гармонійне, захищене життя може опинитися в ситуації нової екзистенційної загрози, яка може призвести до знищення цивілізації.

Театральні системи сьогодні працюють над залученням різного поліродового матеріалу для віднаходження нової *автентичності* мистецької дії, створення простору, у якому глядач чи актор перебувають у спільній екзистенції, входження в яку можливе через автентичність емоційного переживання, пластичного відтворення, мовленнєвої дії тощо.

Нині з позиції вже метамодерної концепції мистецтва розуміємо природу таких театральних шукань у дискурсах модернізму й постмодернізму ХХ ст. як спробу віднайти спільне між полярними формами буття, які від античного періоду до сьогодення репрезентовані в лоні театру. Ідеться про одвічну боротьбу добра і зла у світі, про шлях героя, під час якого він через ініціацію наближається до розкриття *героїчного*.

Театральні системи Б. Брехта [12], Леся Курбаса [38; 39; 40], Є. Гротовського [25] та інших покликані актуалізувати цю автентичність мистецького буття, до якої має справу актор і яку він повинен розкрити перед глядацькою аудиторією.

Узагальнюючи, зазначимо, що різні театральні системи, працюючи з поліродовим матеріалом, намагаються знайти модель відтворення цілісного буття, яке об'єднує різні емоційні стани, психологічні регістри, екзистенції, модальності сприйняття. «Метамодерний культурний код є найбільш



ускладненим серед усіх наявних кодів сьогодення та вбирає в себе фрагменти автохтонного, домодерного, модерного та постмодерного кодів і здатен служити для підтримки соціальних норм та моралі в питаннях інтимності, духовності, індивідуальності та складного мислення» [47, с. 44]. Крім того, погоджуємося, що «якщо метамодерний код вбирає в себе вміст усіх своїх попередників, то його носії паралельно мають сприяти підтримуванню та передачі цих кодів шляхом збереження раніше напрацьованих людством ідей, знань, способів мислення та поведінкових шаблонів» [47, с. 45]. Загалом це підпорядковано ідеї створити ефект одивнення (очуднення), розкрити ареальність із того боку, з якого глядач її не знає.

Крім того, в особливий спосіб ці інтенції виражені у виставі про митця, на кшталт моновистави «Прекрасний звір у серці!». Залучення до згаданої вистави поліродового літературного матеріалу тільки увиразнює цю стратегію множення «неординарних сценічних ситуацій» [6, с. 21], про які пише О. Бондарева і які інтенсифікуються в результаті залучення лірики й епосу (щоденників, листів тощо) як форми ілюстрування біографічної міфологізації про творчість поета (у цьому випадку – про М. Вінграновського).

В умовах сформованої в лоні метамодернізму нової театральної системи важливо створити повноту мистецької рефлексії в аспекті переживання, екзистенційної модальності, у якій комічне, іронічне, пафосне, трагедійне, саркастичне тощо перетинаються в одному модусі й витворюють автентику буття. Саме в цьому розглядаємо основне завдання мистецтва театру, реалізоване через різні театральні системи ХХ–ХХІ ст.

Як зауважують сучасні дослідники метамодернізму, «метамодерний погляд на людину орієнтований на те, щоб із часом суспільству вдалося <...> прийти до дивідуалізму та трансгуманізму відповідно. Згідно із цим поглядом 1) кожній людині властива певна екзистенційна глибина (суб'єктність, самоорганізованість); 2) «Я» або «Его» не зводиться до тілесності та внутрішнього діалогу, а є лише індикаторами самоусвідомленості; 3) визнається здатність людства до змін шляхом зміни свідомості, а саме



роботою над “фундаментальним відчуттям себе та реальності”; 4) життя кожного вибудовується у системі координат, що має онтологічний (визнання чогось реальним), ідеологічний (уявлення про правильність) та самісний виміри (власне “Я”, що дозволяє людині відчувати своє місце в реальності), які разом утворюють певну стадію розвитку, на якій перебуває людина...» [47, с. 41]. Театральні системи ХХ–ХХІ ст. у створенні певного сценічного образу орієнтовані саме на розкриття екзистенційної глибини людини засобами театру, шляхом занурення в ті стани й конфігурації, що визначають людську поведінку, соціальну взаємодію, розкривають екзистенцію як передумову глибинної екзистенційної свободи й форми обмежень волі тощо.

Стратегії використання поліродового літературного матеріалу в різних театральних системах підпорядковані стилевій доміні (модерністська, постмодерністська, метамодерністська), яка визначає епістемологічне та естетичне ядро цих систем, зокрема у ХХ–ХХІ ст. Загальна естетична платформа є важливим чинником формування функціональних рамок стосовно використання певного поліродового літературного матеріалу, який підпорядкований режисерській настанові. Сьогодні поліродовий матеріал допомагає в наближенні сценічної дії до розкриття автентичності, що є важливим компонентом естетичної платформи сучасних театральних систем.

## **2.2. Природа акторського існування в сценічних образах у моновиставі: виклики перед виконавцем**

Загальновідомим у теорії драми є те, що в моновиставі актор постає ключовою фігурою, яка концентрує навколо себе глядацьку увагу, визначаючи вектори рецесії сценічної дії, формуючи загальну стратегію сприйняття сценічного амплуа й тієї екзистенції, яку ретранслює виконавець під час гри. Хоча в моновиставі сценічний образ є результатом інтенсивної співпраці режисера й актора, однак важливо наголосити, що траєкторія, якою рухається в сценічному образі актор під час гри, може відрізнитися від попередньої

режисерської концепції. Незначні відхилення можуть бути продиктовані особливим інтуїтивним схопленням актором екзистенції образу, відчуттям того внутрішнього шляху сценічного образу героя, який перебуває в різних психологічних станах, зумовлених, зокрема, і взаємодією з поліродовим літературним матеріалом.

Перебування в сценічному образі передбачає взаємодію різних систем, які працюють на конструювання автентичності створеної ситуації, відповідність психологічного стану, досягнення певного рівня пластичності, використання мовленнєвих технологій, роботи дихального апарату тощо.

Проте найважливішим у роботі актора над образом у моновиставі є саме перехід з однієї психологічної модальності в іншу, яка зумовлена зміною стильового регістру. Такий шлях часом є незбагненим для самого актора, він потребує акумуляції значного енергетичного ресурсу, проте до кінця навіть під час репетиції, коли траєкторія рухів і змін видається чітко окресленою і погодженою з режисером, неможливо спрогнозувати, чи не відбудеться певних відхилень від визначеного руху вже під час самої вистави. Літературний матеріал різних родів спрямований на досягнення відповідного емоційно-психологічного ефекту, який зумовлений специфікою драми, лірики й епосу як родів літератури. Так, епічний компонент може допомогти «стишити» емоційний стан, об'єктивувати реальність, надаючи мовленню персонажа певної відстороненості, психологічного й екзистенційного відчуження. Ліричний первень часом загострює драматизм, лірика посилює психосугестію, сприяючи зміні темпоритму вистави, інтенсифікуючи емоційні реакції й психологічні коливання всередині образу і у феноменології сприйняття.

У моновиставі використання поліродового літературного матеріалу може допомогти втілити зазначені стратегії задля реалізації поставлених завдань: створення іронічного ставлення до реальності, відтворення гіперболізації в ситуації трагічного переживання ситуації тощо.

Робота актора над створенням образу в моновиставі підпорядкована загальному плану вистави, аспектам, які визначає режисер, сценічним принципам і жанру, який кореспондує з архетипними структурами, на чому наголошував засновник українського модерного театру Лесь Курбас.

Складність роботи актора в моновиставі визначена тим, що, по суті, актор актуалізує шлях героя в міфологічній парадигмі, за Дж. Кемпбеллом, у річищі «шляху героя», який передбачає іманентну ініціацію, що є результатом змагання із зовнішніми обставинами. Погоджуємося, услід за О. Бондаревою, що в сучасній українській драматургії відбувається інтенсифікація міфологічного субстрату, а самі міфологічні інтенції виконують розгалужений ансамбль функцій: «Міфологічні ресурси редагують тематичний діапазон драматургії, руйнують жанровий стереотип однолінійної безконфліктної п'єси або твору з "іграшковим" конфліктом, трансформують поняття "драматургічного конфлікту", віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують "чисті" кордони жанрів на користь жанрового синтетизму й еkleктики» [6, с. 11].

Конфлікт героя з реальністю у драматичному творі є неминучим, таке зіткнення впливає з самої природи жанрового патерну моновистави, яка тяжіє до міфологічно орієнтованого театрального феномену. «Під впливом архітектоники міфів та міфологічних циклів новітні драматургічні жанри виявляють тяжіння до коловоротів, циклічності, амбейності, полісемантичності, надзвичайної концентрованості» [6, с. 32]. Залучення поліродового літературного матеріалу сприяє полісемантичності наративу вистави, що є одним із чинників творення міфологічної інтенції. Використання ліричних творів (скажімо, поезій М. Вінграновського) посилює міфологічну циклічність, що виникає в результаті природного циклічного поетичного наративу, інкорпорованого до наративу вистави. Зазначені тенденції докладно проаналізовані на матеріалі драматичних творів Нобелівського лауреата 2023 року, норвезького прозаїка і драматурга Й. Фоссе, який вдається до

використання у драматичних творах ліричних інтерполяцій, послуговуючись різними формами інтертекстуальності тощо.

Дослідниця К. Стеглікова зауважує: «Що відрізняє Фоссе <...>, так це те, що Фоссе застосовує метод “повторення” і до драматичного діалогу. <...> Ці повтори можуть функціонувати як зовнішня характеристика. <...> Ритм насправді є побічним ефектом, викликаним повторами. Цей ритм стає вражаючим при виголошенні тексту. У статтях, присвячених драматургії Фоссе, часто можна прочитати, що ритмічність зумовлена походженням автора як рок-гітариста. Я думаю, скоріше, що це спадок модернізму, який тут відгукується. Це модерністська течія, яка є такою ритмічною» [87, с. 70].

Робота актора з міфонаративом моновистави посилюється поліродовим матеріалом, у лоні якого відбувається контамінація модусів психологічного й екзистенційного сприйняття реальності за допомогою лірики, епосу й драми. Загалом такі процеси, які О. Бондарева називає «сейсмічними» [6, с. 12], притаманні сучасній українській драматургії.

На нашу думку, у моновиставі лірика дає можливість розкрити внутрішній стан образу, охарактеризувати ті глибинні іманентні рухи, які зумовлюють автентичність і психологічну переконливість. Натомість епічність дає можливість акторові розкрити подеколи і власне ставлення до персонажа (відповідно до брехтівської театральної системи), реалізуючи принципи епічного театру.

Актор, який потрапляє в складну систему переходів між різними родами літературного матеріалу, стає заручником їх емоційної сугестії, нелінійного й катарсичного взаємопідсилення, що є особливо виразним на стикові різних психологічних екзистенцій, лімінальних станів, що розкривають не тільки зовнішній, але й внутрішній шлях героя відповідно до визначеного сценічного плану, аспектів моновистави, жанру та принципів організації часопростору.

Найбільша складність роботи актора в моновиставі, на нашу думку, полягає в тому, що окреслений «шлях героя» в окремих екзистенціях і станах межує з поняттям несвідомого, з інтуїтивним осягненням дійсності, рух якою

може змінитися незалежно від волі актора й визначених на початку стратегій створення образу в самому процесі гри. У такому разі доцільно вести мову про феноменологічну природу театрального мистецтва, яке не піддається абсолютній раціоналізації. Перебування в різних екзистенціях зумовлює зміну аспектності у виставі, зокрема акторові потрібно переходити з однієї мовленнєвої системи в іншу, що спричинена своєрідними інтенсивними переходами між різними персонажами, які можуть перебувати в одному часопросторі. Тоді акторові потрібно вдаватися до стрімкої трансформації в межах образних переходів, змінювати техніку мовлення, а відповідно, і психологічно-емоційного аспекту гри, що є доволі складним завданням у моновиставі.

Наголосимо, що дослідниця І. Ян, окреслюючи форми експлікації феноменологічного підходу в театрознавстві, справедливо зауважує, що використання цього методу передбачає аналіз таких складових (які формують також і певну складність та є викликом для виконавця): «Феномен театральної публіки, її ціннісно-сміслових установок, соціально-художніх характеристик; феномен театральної вистави як часового комунікативного простору, засобу впливу на глядацьку аудиторію» [78, с. 48].

Динаміка переходів, швидкість зміни амплуа є ще одним складним завданням, яке стоїть перед актором у моновиставі. Ідеться про зміну рухів, голосу, пластичну та психологічну трансформацію, що загалом відповідає режисерському плану стосовно вистави. Актор може перебувати в русі, динаміка якого визначається емоційною конфігурацією ліричного тексту, вихід із того стану емоційного катарсису, який визначає поетичний текст, є доволі складним із психологічного погляду. Це саме стосується і «епічного» стану, який детермінує особливу відстороненість через залучення до наративу вистави прозового інтертексту, що працює на зниження емоційного градусу, емоційного переживання, вихід зі стану катарсичного осяяння тощо.

### 2.3. Функціональне навантаження поліродового матеріалу в моновиставах: образно-жанровий аналіз

Функціональне навантаження поліродового матеріалу загалом підпорядковане загальному плану моновистави. Переходи між таким матеріалом покликані посилити формування сценічного образу й допомогти розкрити жанрову специфіку вистави загалом.

У наших попередніх дослідженнях ми зауважували, що жанр моновистави виявляє особливу актуальність в умовах історичних і соціально-політичних катаклізмів, зокрема і в ситуації нинішнього повномасштабного воєнного вторгнення в Україні.

Моновистава – жанр, який успішно реалізований у концептуальній парадигмі *соціально значущого мистецтва*. Матеріал моновистави може бути легко трансформований відповідно до історико-політичної ситуації, яка потребує посилення національного духу.

У попередньому підрозділі було наголошено, що, згідно із сучасними дослідженнями, моновистава тяжіє до жанру, який реалізує міфологічну інтенцію, яку ми описуємо в парадигмі теоретичних підходів Дж. Кемпбелла про ініціацію й появу героїчного як модусу екзистенції вистави.

Оскільки в моновиставі ключовою є роль одного виконавця, то сконструйований сценічний образ реалізує міфологічний наратив, що оприявнює шлях героя, виявляючи міфологічні чинники жанру.

Загалом, як наголошують дослідники теорії театру, міфонаратив моновистави покликаний сформуванню особливу диспозицію між *Я* та *Іншим*: актор має увійти в простір образу *Іншого*, водночас актуалізуючи міфологему шляху героя. Категорія *Іншого* може бути складною в моновиставі, і саме в такому аспекті доцільно вести мову про складність роботи з поліродовим матеріалом, коли акторові потрібно буквально здійснювати екзистенційно-психологічні стрибки з одного образу в інший, ідучи за жанровими канонами й чинниками літературного матеріалу.



Варто наголосити, що на сучасному етапі розвитку драматургії «драматурги, працюючи в біографічному фарватері, віддають перевагу сильному і неординарному типу протагоніста, найбільшу прихильність виявивши до емблематичних постатей української літератури, які за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології» [6, с. 20]. Так, зазначена тенденція знаходить свою репрезентацію у виставі «Прекрасний звір у серці!», яка значною мірою інкорпорує біографічний матеріал (про поета-шістдесятника), що сприяє водночас міфологізації загальної інтенції наративу.

Ліричні інтерполяції посилюють ритмізацію наративу, оскільки ритм є іманентною ознакою поезії. К. Стеглікова наголошує на особливій побудові простору й часу у виставах за творами цього норвезького письменника, який часто звертається до залучення ліричного матеріалу до драм: «Найважливішим засобом передачі ритму є повтор. <...> Коли вимовляєш щось вголос, ритм неминучий. Ритмічність виникає і на рівні слова. Тут йдеться про повторюване вживання дієслова *to knock*. Використовуючи його знову і знову, виникає відчуття стуку. Автор насправді робить слово луною. <...> Актори інстинктивно починають вимовляти слово, наголошуючи на другому складі, який потім – при повторенні – робить звук луною. Крім того, вірші зберігають власний ритм. Сегментація створює відчуття, що мова коливається з боку в бік» [87, с. 159–160]. Ліричний первень визначає такт хронотопу у виставах за п'єсами Й. Фоссе, повторюваність певних ритмів і, відповідно, психоемоційних станів, підпорядкованих загальній екзистенції, яка детермінує сценічний план вистави.

Крім того, відповідно до досліджень І. Ян, жанр моновистави стосується, як ми вже наголошували, пропрацювання феноменологічної категорії *Іншого*, який може бути увиразнений, зокрема, різnorodовим літературним матеріалом: поетичний текст може посилювати ліризацію наративу, розкриваючи внутрішній світ героя у драмі. За допомогою лірики



створений образ іще більше виявляє біль через зіткнення з несприятливими зовнішніми обставинами, жорстокою реальністю, яка накладає свій відбиток на екзистенцію і часопростір, його психологічне сприйняття.

Зазначена диспозиція реалізована в жанровому різновиді екзистенціалістської драми. Така моновистава вияскравлює зіткнення, у якому поліродовий матеріал розкриває особистість.

Ліричний матеріал посилює контрастування між екзистенціями, що яскраво представлено в драматургії вже згаданого нобеліанта 2023 року норвежця Й. Фоссе. Поезія постає окремим локусом образного конструкту, який вияскравлює багатовимірність ситуацій і екзистенцій саме за допомогою поліродового літературного матеріалу. Як переконує в дисертації К. Стеглікова, «якщо взяти до уваги, наскільки оголеними є діалоги в п'єсах Фоссе, можна помітити різкий контраст. У його перших п'єсах постановки – це фактично єдиний текст, що містить точну, часом навіть зайву інформацію про театральний простір, час і героїв. Я можу судити про це з майже десяти вистав, які бачила особисто, сценічний дизайн зазвичай відображав оголеність діалогу, а не описовість сценічних постановок. Інакше кажучи, візуалізація сценічного локусу зазвичай була алюзивною або навіть абстрактною, на відміну від напрямків Фоссе» [87, с. 94–95].

Поділяючи міркування К. Стеглікової щодо функцій ліричного матеріалу під час роботи режисера над виставами за творами Й. Фоссе, наголосимо, що функціональне навантаження поліродового літературного матеріалу підпорядковане завданням, які ставить перед актором режисер, що також визначено наративом моновистави, концепцією плану вистави, яку реалізовано в різних аспектах:

- 1) ускладненість плану, багатовимірність створеного образного конструкту, який реалізовано в різних модальностях, зумовлених родовою специфікою літературного матеріалу. У такому разі створений образ реалізує себе у вимірі зовнішнього і внутрішнього хронотопу (Ж. Бортнік), який може бути поглиблений накладанням і

взаємопереходами конфігурацій епосу і драми, лірики і драми, що або визначає відстороненість від перебігу подій у сценічному вимірі, або розкриває катарсис за допомогою ліричних акцентів, темпоритму лірики;

- 2) трансформація екзистенцій, у яких перебуває герой, формуючи стикові зони й містки для переходу з однієї мізансцени в іншу. У такому разі використання поліродового літературного матеріалу дає можливість змінити «внутрішні декорації»: ідеться про трансформацію психологічного стану, тобто ситуацію, яка розкриває глибинний стан персонажа. Кожний літературний рід асоціюється з певним ансамблем жанрових специфікацій, які можуть бути в різний спосіб реалізовані в моновиставі. Ліричний рід визначає емоційність, психологічну відвертість, автентичність переживань, глибинність внутрішніх борінь, пошук внутрішнього шляху. Використання епічного матеріалу дає можливість дистанціюватися від ситуації, змінити психологічний регістр, перейти із ситуації катарсису через внутрішнє зіткнення з системою, несприятливими обставинами до ситуації ретардації, тобто занурення в спогади, у простір пам'яті (про ландшафти пам'яті в моновиставі йтиметься під час аналізу нашого мистецького проєкту в третьому розділі наукового обґрунтування), який може бути посилений згадкою щоденникових записів, мемуарів, листів тощо. Ліричні вкраплення в моновиставі зазвичай випрозорюють катарсис, наближення до найвищого емоційного пуанту, який може мати внутрішній характер і не зіставляється з реальністю боротьби, зі шляхом героя, який потрібно пройти з метою ініціації в результаті зіткнення зі своїм історичним часом;
- 3) поліродовий матеріал допомагає в розкритті теми, плану, аспектів вистави. Він може бути підпорядкований окремій мізансцені, яка перебуває в іншому стосовно основного хронотопу вистави локусі: наприклад, може йтися про мотив занурення в минуле, заглиблення в

підсвідомість або несвідоме, осмислення певної ситуації в житті персонажа з відстані часу. Такий матеріал може сприяти як інтенсифікації сюжетної події, динамізації наративу, так і його уповільненню, ретардаціям, які реалізують медитативну лінію, сприяють заглибленню у внутрішній світ, реалізують контемпліційну орієнтованість образу, що починає жити не зовнішнім, а внутрішнім життям. На думку дослідників сучасного театру, «новітня драма вивиснується над обігранням “театру в театрі” виключно як конструктивного структурного прийому <...>. В рамках ігрової стратегії театром реактивовані власні міфи, переробок зазнає власна класика, нерідко драматичні жанри плагіатують себе, але ігровий модус знімає апокаліптичну напругу повної зневіри та абсолютного розмивання ієрархічних смислів» [6, с. 30].

- 4) поліродові переходи можуть привертати глядацьку увагу, зупиняючись на певних діях, станах тощо, які мають особливий змістовий акцент. Перемикання між різними регістрами літературних родів у своєрідний спосіб змінює глядацьку увагу, поглиблює сприйняття, стирає межу між сценічним простором і глядацькою аудиторією, яка починає, пригадуючи певні ліричні рядки, відомі їй, занурюватися в загальний план, стаючи частиною театральної *євхаристії* або ж міфу, що може розгортатися в метатекстуальному вимірі «тексту в тексті» в результаті нашарування літературного матеріалу різних родів.
- 5) поліродовий матеріал у моновиставі може викликати сприйняття певної мізансцени в трагічному, комічному, саркастичному та іншому модусі. Літературний матеріал може спонукати глядацьку рецепцію розвиватися в той чи інший бік, визначаючи її феноменологію. Такі переходи можуть допомогти глядачам усвідомити катарсичне переживання, побачити сценічний образ за посередництвом іншого голосу, який «вмонтовується» у виставу, у її змістовий наратив. Лірика чи епічний первень можуть розкрити сценічний образ значно глибше,

дистанціюючи його від актора й накладаючи на нього ті рецептивні фрейми, які існують у загальному сприйнятті, зумовлені контекстом соціокультурного, естетичного автономного плану, із яким зіставляється лірика, епос чи драма, реалізовані в різних варіантах у моновиставі, що може мати різні жанрові модифікації, проте загалом реалізувати міфологічну інтенцію, зумовлену акторською грою, що проходить «ініціації» на шляху до створення героїчного, зокрема й усвідомлення його в собі, спонукаючи глядачів до такого співпереживання.

## **РОЗДІЛ III. ЕТАПИ АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ В МОНОВИСТАВАХ З ПОЛІРОДОВИМ МАТЕРІАЛОМ У КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

### **3.1. Досвід акторської роботи з поліродовим матеріалом у моновиставі: від вибору матеріалу до втілення**

Мистецький проєкт «Народження героїчного» (прем'єра відбулася в грудні 2023 р.) у КАМТМ «Сузір'я», у якому було розкрито форми взаємодії актора з поліродовим матеріалом у різних моновиставах (і також у виставі «Три товариші» Національного драматичного театру ім. Івана Франка, режисер – Ю. Одинокій), став частиною наративу спротиву України у війні з російським агресором. У наративах моновистав мотив спротиву визначений лінією, яку підказала соціополітична реальність – ситуація повномасштабного вторгнення. Цим продиктовано, зокрема, вибір відеоряду на початку проєкту, який візуалізує події 2022 року, починаючи від 24 лютого. На самому початку представлення глядачам мистецького проєкту автор наголосив: «Мистецький проєкт, який зараз постане перед Вами, народжувався з енергії минулого, з бунту теперішнього, і сподіваюся праведного й правдивого майбутнього.

Екзистенційні стани, між якими блукають мої герої, оприявнюють можливості поліродової взаємодії в мистецькому просторі драматичного театру. Не знаю, звідки космос чи Бог трансливали мені й моїм режисерам ці сюжети. В різні роки ці підслухані у Вічності сенси ставали основою для цього дійства. Ліна Костенко писала: “Це Хтось диктує з-понад світу непередбачені слова”. Зараз, аналізуючи калейдоскоп екзистенцій і поліродових переходів, я в особливий спосіб розумію ці слова геніальної української письменниці. Інколи мені здається, що я лише керувався Божим провидінням, відкриваючи себе тим енергіям, які вибудовують простір свободи, гідності, правдивості, зрештою, життя як найбільшої цінності. Ці

моновистави змінюють нас, спонукаючи до героїчного вияву духу. Я обожаю ансамблеві вистави, де можна розчинитися в партнері, де чуючи, бачачи і відштовхуючись одне від одного можна імпровізувати, а от самотнє плавання під вітрилом монодрами – і щастя, і прокляття, і буквально здача крові! Крупний план, про який мріють усі актори, але отримавши не знаєш, що із цим щастям робити і як його пережити? Тут ти сам на сам, отут і виходить на поверхню оте поліродове, оте сокровення, можливо, не до кінця сформульоване... Це завжди сповідь, до глядача, до сподвижників, до споріднених душ! Перебування в цих часоритмах настільки утвердило мій власний дух, що з першого дня повномасштабного вторгнення я пішов зі зброєю в руках захищати українську землю від ворога» (з виступу на прем'єрі мистецького проєкту в грудні 2023 р.).

Так, ключові в мистецькому проєкті «Народження героїчного» моновистави «Момент кохання» і «Прекрасний звір у серці!» оприявнюють екзистенційно межові ситуації героя, що типологічно подібні до тієї, яку сьогодні переживаємо після 24 лютого 2022 року.

Потреба зміцнення національного духу й утвердження національного наративу спонукає до залучення до моновистав матеріалів, які безпосередньо стосуються моменту сьогодення і є легко впізнаваними глядачами (пісня гурту «Океан Ельзи» «Місто Марії», присвячена Маріуполю тощо). Зрештою, у «Моменті кохання» відеоряд, у якому зображено ситуації, наближені до війни (ситуація перетину кордону, втеча, що супроводжується пострілами зброї тощо), так само сприймається глядачем інакше: відбувається накладання побаченого сценічного простору на власний феноменологічний досвід, а отже, моновистава стає чинником зміни життєвіту глядачів.

Сучасна дослідниця І. Босак виокремлює такі ознаки постмодерної моновистави, які загалом поглиблюють психологічну іманентну специфіку жанру на сучасному етапі й визначають вектор подальших трансформацій: «Для жанру моновистави важливий вибір літературного першоджерела спектаклю. У запропонованих виставах літературною основою стали прозові



твори» [16, с. 64]. Зазначені аспекти знаходять свою практичну актуалізацію і в нашій дисертації, у якій розглянуто моновистави, для яких увага до літературної основи (творчість П. Тичини, М. Вінграновського) має першочергове значення.

Моновистава в мистецькому проєкті здійснює морально-етичну ревізію, спрямовану на формування та зміцнення того, що в традиціях романтичної німецької філософії отримало назву «морального камертона» (І. Кант), що, зрештою, і дає можливість бачити «зоряне небо». Моновистави, що ввійшли до мистецького проєкту, утверджують вітаїстичну силу персонажів-героїв, які, проходячи різні життєві випробування, долаючи історичні колізії, переживаючи потрясіння разом зі своїм народом, актуальні тут і тепер саме тому, що засвідчують архетипну силу української людини, здатної подолати Зло.

Ситуація війни зумовила появу в річищі культури й мистецтва нових жанрових різновидів (соціальних практик, опосередкованих каналом комунікації) і модифікацій моновистави, зумовлених тим, що актори приєдналися до Збройних сил України та інших добровольчих об'єднань, захищаючи українські землі від ворога. «Сценою» в такій зміненій реальності стали окопи, а отже, доцільно вести мову про актуалізацію перформативного за своєю суттю явища, такого як «поезія з окопу» (цим терміном активно послуговується в соціальних мережах актор Петро Мага; ми поділяємо погляди про правомірність актуалізації цього поняття в річищі сучасної культури), яка стала своєрідним жанровим різновидом моновистави. Наведемо деякі такі мистецькі дописи в соціальних мережах:

Петро Мага:

(URL:<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1928197324040777&set=pcb.1928197387374104>);

URL:<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1693248547722937&set=a.109396609441480>);



Є. Нищук:(URL:<https://www.facebook.com/photo/?fbid=648561459967958&set=a.363184661838974;>

URL:<https://www.facebook.com/Yevhen.Nyschuk/videos/815999033083808>);

«Реквієм» Д. Лазуткіна:

(URL:[https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0bkbRS8LqbW\\_oB4abhCoVZkeKWO6PJf2n2e\\_9t9hbbg57W8AhZOZ8o4&v=ceaf0a3wFx0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR0bkbRS8LqbW_oB4abhCoVZkeKWO6PJf2n2e_9t9hbbg57W8AhZOZ8o4&v=ceaf0a3wFx0&feature=youtu.be))

Отже, підсумуємо, що поліродовий матеріал у моновиставі:

- розкриває специфіку переходів сценічного образу між різними екзистенціями;
- оприявнює форми внутрішнього, глибинного переживання персонажа, сприяючи максимальному зануренню;
- формує відповідний план і аспект вистави, визначає емоційну модальність;
- сприяє переходам із різних психологічних модусів, у яких перебуває образ: від героїчного до побутово-реального; від катарсичного до екзистенційного;
- формує рецептивне поле в глядачів, сприяючи їх зануренню в простір гри й інтенсифікуючи глядацькі переживання;
- розкриває метафізику переживань, зокрема через залучення ліричних текстів, які не лише оприявнюють зіткнення героя з дійсністю, але й сприяють універсалізації міфологічного шляху героя;
- поглиблює реалізації міфологічної інтенції моновистави, зокрема увиразнює мотив «шляху героя» й репрезентує «героїчне» як трансцендентальне, що є чинником надісторичних трансформацій на шляху до свободи індивіда й нації.

### **3.2. Модифікації психологічних екзистенцій під час поліродового переходу у творчому проєкті**

Автор мистецького проєкту, працюючи над його реалізацією, записав з десяток перформативних відео «з поля бою».

Під час запису «поезії з окопу» невідомо, чи буде цей запис останнім у житті актора, чи стане частиною загальнонаціонального патріотичного наративу, який водночас покликаний привернути увагу до української літератури (матеріал – переважно сучасна поезія), розкриваючи актуальність мистецтва на тлі кадрів із записом реальних бойових дій в Україні (усі матеріали автора записані в умовах безпосередніх бойових дій на «південному» фронті). Екзистенційна природа такого жанрового різновиду зумовлена тим, що запис мистецького продукту відбувається в лімінальній ситуації загрози життю.

Моновистава «Прекрасний звір у серці!», яка стала важливою частиною представленого в грудні 2023 року мистецького проєкту, побудована на поетичних текстах М. Вінграновського, що здобувають різні мистецькі втілення. Поезія (лірика як рід літератури) допомагає вибудувати драматургію життя письменника, розкрити зіткнення, які сприяли формуванню світогляду й особливої філософії.

У моновиставі «Прекрасний звір у серці!» актор (автор цієї роботи) реконструює психологічну достовірність відтвореного на сцені життя, щоб занурити глядачів у відповідну історико-політичну та соціокультурну ситуацію (контекстуалізація матеріалу), динамізувати часові простори шляхом залучення різних елементів (танець, спів, комунікація з різними «медіа», інтегрованими до вистави) тощо.

Елементи декорації в моновиставі часто постають своєрідним продовженням мистецької ідентичності.

У моновиставі «Прекрасний звір у серці!» (за віршами М. Вінграновського) показано життя людини від її народження й до смерті в

поетичному усвідомленні: радість існування, відповідальність буття, відчуття безсмертя. Безумовно, це і є складові справжньої цінності життя.

У «Прекрасному звірі в серці!» важливим аспектом акторської гри є вживання в образ поета М. Вінграновського, оскільки вистава допомагає унаочнити, художньо візуалізувати життєвий і творчий (зокрема внутрішній, психологічний) вимір буття українського письменника, який мав перешкоди на шляху професійного зростання. Важливим матеріалом під час роботи над образом були щоденники М. Вінграновського, які допомагали розкрити ставлення до свого вчителя О. Довженка й контекстуалізувати образ поета в історичній дійсності.

У виставі наявні гострі ситуації, які розкривають внутрішню напругу, а також гротескові (наприклад, у мізансцені, коли сценічний образ має виплутатися з дротів, як це запропонував режисер О. Кужельний). Для адекватного відтворення постаті М. Вінграновського потрібно було зануритися в історичний контекст, послуговуючись в акторській роботі, по суті, біографічним методом для реконструкції життєпису класика, а також методом психологічної реконструкції життєтексту видатної постаті. Також окрема складність постає під час відтворення гротескових ситуацій, які передбачають внутрішню психологічну напругу всередині актора.

Відтворення життєвого шляху має допомогти утвердити ключову філософську ідею вистави: важливість поезії, абсолютна естетична значущість художнього слова, яке має здатність переживати свій час (ідеологічні утиски, тиск із боку влади та ін.) і ставати універсальною цінністю. Поезія М. Вінграновського трактується як естетична вершина, яка давала можливість поету віднаходити гармонію в хисткому світі радянської дійсності.

Актор прагне зіграти так, щоб жодним рухом не сполохати це сакральне дійство. Далі життя перетвориться на сферу змагань, але подеколи лише втеча до своєї царини, зачиненої для інших, давала поетові можливість зберегти духовні сили.

Боюсь поворухнутись... тишина...

Я ще не знав такої легкості й свободи:

Чи то весни колиска запашна

Мене гойднула в чисті небозводи,

<...>

Думки невиказані стали за порогом,

Рости, моя розбуджена тривого!

Я ще не знав такої легкості й свободи.

(Тут і далі цитуємо поезію М. Вінграновського зі сценарію вистави «Прекрасний звір у серці!», режисер-постановник – О. Кужельний.)

У моновиставі авторіві роботи як акторові доводиться балансувати між різними модусами буття: між гротесковою комічністю й сакральною екзистенцією. Це психологічні перепади, підпорядковані екзистенційній візії вистави: розкрити силу характеру. І тут актор відчувається ніби на спіритуалістичному сеансі, під час якого в нього вселяється душа іншої людини. Важливо, щоб глядач співпереживав шляху М. Вінграновського, уявив його психопортрет і ландшафт душевних переживань і борінь. Не менш важливою є передача ставлення до вчителя – Олександра Довженка. Монологи, які стосуються Довженка, звучать між двох довжелезних білих полотен, які то слугують своєрідними дверми до квартири митця, то створюють фігури, то затуляють очі, то Вінграновський постає, мов зв'язаний цими білими полотнищами: «“Хто мав на мене найбільший вплив?” “Якщо вплив – це любов, то Довженко”».

Коли любиш тих, кого вже давно немає і ти їх ніколи не бачив, то одне... Інше, коли ти бачиш цю людину ще за життя її, коли ти дотикаєшся до неї своїм живим часом, коли, приміром, дзвониш їй по телефону з гуртожитку, очікуючи його думки про твої перші вірші і кроки, і з пересохлим голосом чекаєш його голосу в трубці, і коли той голос тобі відповідає: “Добрий вечір, приїздить, я вас давно чекаю”... І ти летиш у метро, тролейбусом, трамваєм, і серце твоє гатить у грудях, і ти злітаєш по східцях, і ще довго стоїш перед

дверима, щоб відхекатися, витираєш ноги, тремтячим пальцем натискаєш кнопку дзвінка... Він відчиняє двері, і ти бачиш, як він радий тобі, очі його сміються, одна щока в нього вже поголена, а друга ще в піні... і ти думаєш... хіба такі люди голяться? І ти дотикаєшся до його світу... І ти відчуваєш і усвідомлюєш, як жорстокі реалії доби з'їдають його. Як система палить, коле йому душу (музика, сніг) – одного разу я помітив, як в його очах пролітав сніг... Вас так ніхто не любить. Я один. Я вас люблю, як проклятий. До смерті... Через рік Учителя не стало... Але прилучення до його світу позначилося...» [фрагменти тексту з моновистави].

Напівсфера, за задумом О. Кужельного, у моновиставі стає дійовою особою. Під час вистави декораціями є білі портъери, з якими сценічний образ так само проробляє маніпуляції, згинаючи грубі ізольовані дроти, які мають певне змістове навантаження – спіральність життя, кругообіг енергій у космосі макросвіту й усередині людини.

Простір на сцені заповнений гнучкими металевими жовтими дротами, що уособлюють думки поета. І коли автор роботи як виконавець обирає найбільше коло, воно ніби утворює Галактику, у яку вміщається поет, він носить її на собі, як увесь Всесвіт. Зрештою, такий хід детермінований і самою поезією М. Вінграновського, де ліричний суб'єкт стає Всесвітом, він опиняється в центрі Галактики:

Народе мій! Поки ще небо  
Лягає на ніч у Дніпро –  
Я на сторожі біля тебе  
Поставлю атом і добро;  
І стану сам біля колиски  
Твого буття, що ти – це ти,  
І твого слова кращі зблиски  
Пошлю у Всесвіту світи.

### **3.3. Арт-терапевтичний потенціал моновистави**

Монодрама використовувалася раніше й використовується досі, зокрема в пост-COVID-19 період, як фактор психологічного відновлення, своєрідний інструмент реабілітації психічного стану за допомогою різних психоелементів і структурних чинників драматургії (див. нещодавно опубліковані розвідки: Giacomucci, Scott. (2021) *Social Work, Sociometry, and Psychodrama: Experiential Approaches for Group Therapists, Community Leaders, and Social Workers*; Giacomucci, Scott & Marquit, Joshua & Walsh, Katharine & Saccarelli, Rachel. (2022) *A mixed-methods study on psychodrama treatment for PTSD and depression in inpatient substance use treatment: A comparison of outcomes pre-pandemic and during Covid-19. The Arts in Psychotherapy*; Dunphy, Kim & Mullane, Sue & Jacobsson, Marita. (2014) *The Effectiveness of Expressive Arts Therapies: A Review of the Literature. Psychotherapy and Counselling Journal of Australia*).

Дослідники звертали увагу на те, що від самого зародження цього жанру відбувалося використання монодраматичних постановок як терапевтичного засобу [15, с. 26].

Закономірно, що в умовах війни моновистава набуває особливої психологічної затребуваності. Така вистава постає частиною наративу спротиву, чинником культурно-мистецького опору, формою пропрацювання травм, які виникають унаслідок негативних впливів війни на людську психіку. У такому разі, безперечно, моновистава виконує арт-терапевтичну функцію, сприяючи афіліації глядачів у ціннісному полі культури. У такій конфронтації природно виникає потреба в захисному культурному фронті, культурі спротиву, культурі як чиннику національної консолідації, зрештою, самому театрі як важливому інструменті поширення нових наративів, покликаних мінімізувати негативний вплив війни на суспільство.

Гра актора в моновиставі допомагає глядачам долучитися до історико-культурної ситуації, яка в різний спосіб і за допомогою різних мистецьких



прийомів та механізмів накладається на ту соціокультурну реальність, у якій перебувають глядачі. Акторська майстерність, як продемонстровано в мистецькому проєкті, сприяє інтенсифікації *героїчного*.

Під *героїчним* розуміємо окремий модус світосприйняття, форму вияву духу, що, безперечно, заторкує також і простір глядачів. Поняття *героїчного* представлено ще в античній культурі, – це одна з форм відгуку героя на навколишню дійсність. Оскільки моновистава кореспондує з архетипними уявленнями про світ, зокрема актуалізує концепт «шляху героя» (Дж. Кемпбелл), то доцільно припустити, що роль моновистави в арт-психотерапії постає особливо важливою. Вона допомагає відновити взаємодію глядачів із навколишньою дійсністю, розкришеною й хисткою, заглибленою в травму й депресивні переживання.

Дійсність в українських реаліях, починаючи з лютого 2022 року, набуває особливої нестабільності, що позначається на загальній психологічній ситуації в країні. Це фіксують дослідження, які були проведені у 2022–2023 роках [68]. Соціологічні роботи переконливо демонструють, що в умовах війни мистецтву повертається його іманентна здатність поєднувати реципієнтів у спільних інтенціях, бажаннях, які пов'язані, безперечно, з потребою в загальній перемозі країни над загарбником. Агресор, розпочавши повномасштабне вторгнення, також призвів до глибинного культурного розриву, виявляючи власну імперську зверність до культури *Іншого*, якого досі вважає «канонізованим»: «Смирнення для представників культур – колишніх гегемонів сприяє шостому основному принципу нової етики, а саме здатності глибинного сприйняття точки зору “Іншого”, своєрідного мистецтва чути “Іншого”. За такого підходу культурна відмінність розглядається не як чорна скринька (де проблема ігнорується) або як скринька Пандори (відкриття якої викликає хаос), а як поштовх до розмови. Здатність прислухатися до різноманітності – ключове вміння, що повинно опрацьовуватись у сучасній глобальній політиці. Дійсно, здатність слухати, можливо, є не менш важливою для глобального співробітництва, ніж експертні знання в галузі правових



інструментів і розробки стратегічних напрямів у політиці. Слухання “Іншого” потребує зосередженої, уважної і терплячої уваги, що прагне максимально чути, співпереживати, отримувати від колег нові знання. Саме такому мистецтву слухання треба навчитися представникам насамперед колишніх метрополій, тому що саме їм притаманний поверхневий погляд на інші культури» [68, с. 323].

Особливий психодраматичний потенціал моновистави реалізований тоді, коли актор, який грає в моновиставі, сам є воїном, наприклад, представником Збройних сил України. У такому разі *шлях героя*, який розіграно в моновиставі, безсумнівно, стосуватиметься мілітаристського дискурсу й самого актора, який прикладом власного життя доводить реалізацію *героїчного* (у розумінні, яке в це поняття вкладали І. Кант, Г. В. Ф. Гегель та ін.) не лише в мистецькій площині, але й у реальному житті.

Такі моновистави значною мірою спонукатимуть глядачів до посилення патріотичних переживань, утвердження героїчного у власному життєсвіті. З огляду на це ми повертаємося до утвердження феноменологічної природи театрального мистецтва й моновистави зокрема. Життєсвіт героїв, який пропущено через гру актора, котрий сам є воїном, інтенсифікує ненасильницький опір, залучаючи глядачів до мистецького дійства, яке так чи інакше пов'язане з війною. Актор моновистави в такому разі є героєм, який власними вчинками наближає перемогу, а його залученість в образні структури, художні конструкти, що є частиною театральних мистецьких екзистенцій, тільки посилює зв'язок цих екзистенцій із дискурсом реальної війни. Органічним у такому разі є залучення до моновистав елементів, що експліцитно зіставляються з реальністю війни. Так, у «Моменті кохання» (реж. Т. Жирко) використано відому пісню «Місто Марії» 2022 року гурту «Океан Ельзи».

Важливу терапевтичну роль у моновиставі також відіграє біографічний матеріал, зокрема значною мірою експлікований у моновиставі «Прекрасний звір у серці!». Дослідники вже звертали увагу на те, що залучення

біографічного матеріалу загалом перетворює монодраму на психодраму, даючи можливість використовувати життєпис героя як психотерапевтичний інструмент [15, с. 42].

Сам шлях *В'язня сумління* в цій виставі у глядацькій рецепції накладається на сучасні події 2022 року, пов'язані з лімінальними станами, екзистенціями героя, який перебуває на межі життя і смерті, у складних драматичних, подеколи екзистенційних і навіть трагічних перипетіях. Арт-терапевтичний ефект виникає від можливості долучити глядачів до ситуацій, у яких розіграно екзистенційну подієвість, що стосується війни. Монологічні роздуми героя в мізансцені вистави «Три товариші» за Е.-М. Ремарком розкривають глибинну екзистенцію персонажа, який переживає війну в розіграваній мистецькій реальності, але також ця ситуація кореспондує з безпосередньою участю актора (автора цієї роботи), у воєнних операціях. Відбувається фактично те явище, про яке ми вже зазначали в теоретико-методологічній частині наукового обґрунтування: ідеться про «подвійне бачення», яке досліджує канадський теоретик культури Н. Фрай і яке впливає з природи моновистави – хронотопу суб'єкта і хронотопу об'єкта.

Утім, особливої сили, на нашу думку, така взаємодія набуває тоді, коли і персонаж, і актор у реальному світі належать до парадигми війни, є безпосередніми учасниками бойових дій. Усе це посилює в глядацькій рецепції (див. інтерв'ю з військовими, які відвідали мистецький проєкт, – ДОДАТКИ) піднесення духу, вияви його консолідації, психологічної нескореності й незламності. І саме в такому разі моновистава є чинником арт-терапевтичної функції, важливим інструментом у самоусвідомленні колективної травми, у якій перебувають глядачі, які виходять після моновистави зміненими. Така трансформація зумовлена реальним доторканням (через актора) до війни: уявної, мистецьки пережитої, що впливає з літературного матеріалу, і справжньої, яка стосується вже онтології нинішнього буття, у якому перебуваємо всі ми.

Сьогодні варто було б звернутися до реактуалізації практичних напрацювань і рекомендацій Я. Л. Морено в річищі монодрами як психодрами, саме в аспекті можливостей моновистави в період війни (див.: Moreno, J. L. (1959) *Psychodrama. Volume 2: Foundations of Psychodrama.* Beacon House).

Поліродова взаємодія може поставати ще сильнішим чинником такого арт-терапевтичного пропрацювання травм, коли екзистенційна драма поєднується з тонким ліричним малюнком, який створено в результаті залучення до наративу моновистави поетичного твору сугестивної виразності, філософської глибини, медитативної тональності тощо. Зокрема, це може бути лірика, пов'язана з філософськими мотивами життя і смерті, усвідомленням мізерності життя, розумінням, що життя – «маленький човник» (цитата з однієї з поезій із вистави). Ліричний струмінь, навпаки, гіперболізує розуміння цінності життя, розкриває те, наскільки хисткою є грань між життям і смертю, між свободою і несвободою, між, перефразовуючи Е. Фромма, концептом «мати» і концептом «бути» [71].

Явище поліродової взаємодії поглиблює екзистенційний модус вистави, а оскільки моновистава репрезентує шлях героїв у його архетипному окресленні, то загалом відбувається органічне й природне посилення загального пафосу лірико-філософськими розмислами персонажа про одвічні сенси, які сприймаються вкрай загострено в умовах війни. Глядачі мають можливість відверто почути те, про що вони часто бояться запитувати навіть себе в умовах війни, про те, чого, наприклад, варто їхнє життя, наскільки важливо його зберегти, як наповнити сенсами, як не втратити себе в хисткому часі, коли кожний удар, кожне потрапляння може докорінно змінити ситуацію. Крім того, глядачі так само перебувають у системі реальних карколомних подій і реальності, де гинуть їхні близькі, родичі, що в особливо травматичний спосіб позначається на їх світосприйнятті. Дехто з глядачів, можна припустити, має родичів, друзів чи знайомих, які служать у лавах Збройних сил України. Зіткнення з реальністю поетичної філософії, сентенціями, які

розкривають свій глибинний потенціал на межі взаємодії драматичного, ліричного й епічного, демонструє глядачам палітру екзистенційних станів, які можуть переживати *Інші* і які потенційно можна уявно пережити за допомогою вистави.

Моновистава є формою феноменологічного наближення до глядачів екзистенційно правдивого досвіду. Такий досвід впливає з реальних жахів війни, з усвідомлення катастрофічної хисткості буття, яке може закінчитися будь-якої миті. Глядачі так само живуть у координатах абсолютної невпевненості, коли навіть неможливо знати, чи не буде перервано виставу повідомленням про ракетний удар тощо. Усе це робить загальну соціокультурну ситуацію, у якій перебувають актори, режисери, глядачі, екзистенційно-хисткою, по суті, межевою, психологічно-лімінальною. І зустріч у цьому лімінальному стані з *Іншими* дає можливість пережити феноменологічне наближення до відчуття єднання духу, сприйняття свободи, вияву внутрішньої нескореності.

Моновистава постає одним із тих ресурсів, який допомагає оприявнити цю нескореність і відійти від переживання реальності в режимі хисткості до усвідомлення ціннісного буття, що ґрунтується на принципах правди, а правда мусить перемогти. Ця інтенція є однією з важливих у наративі моновистав, які сприяють посиленню патріотичних почуттів. Патріотичне почування виникає з усвідомлення цінностей життя, яких не може зрозуміти ворог. І саме тому агресор, котрий нападає, екзистенційно виявляє свою слабкість, бо він постає в глядацькому сприйнятті проти природи (для когось – проти Бога, для когось – проти одвічних істин, які є фундаментальними у світобудові). Проте загальна рецепція виявляє саме таку інтенцію, яка формує консолідований спротив і посилює патріотичні відчуття.

Глядачі під час перегляду моновистави мають можливість пережити так само, як і актор, різні екзистенційні стани, які меншою або більшою мірою виражені за допомогою поліродової взаємодії літературного матеріалу: подеколи лірика стишує героїчний пафос, десь тихе промовляння поезії

допомагає вслухатися в глибинні сенси і зрозуміти квінтесенцію життя, його ціннісного виміру, буттєвої призначеності. Актор постійно взаємодіє з різними емоційно-психологічними регістрами мовлення і його тональностями, що впливають із природи літературного матеріалу, його родової специфікації.

Так, читання поезії героєм дає можливість як відмежуватися від реальності в метафізичне, емансиповане від життєвої конкретики, так і, навпаки, усвідомити, що хистка межа нинішнього світу не є запорукою поразки, не є підставою для депресії, розпачу тощо. У цьому вбачаємо значний сугестивний потенціал поліродового літературного матеріалу моновистави, який виявляється, зокрема, у ситуації взаємодії актора з різними стилями, у тих конфігураціях, які пов'язані з різними тональностями сприйняття реальності (іронічне, героїчне, ліричне, медитативне тощо).

Зазначимо, що мовлення актора може динамізуватися саме під час заглиблення в сенси ліричного твору, у такому разі простір навколо нього пришвидшується, поглинаючи в себе глядачів, які емоційно стають частиною цієї космогонічної ситуації, у якій уже навіть ідеться не про екзистенцію, а про буття як таке.

## ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні проаналізовано функціональні особливості жанру моновистави, подано теоретичну експлікацію поняття й систематизовано ті змістові інновації, які пов'язані з цим жанром.

Запропоновано термінологічне визначення жанру моновистави в аспекті врахування впливів зовнішньої соціокультурної дійсності та історико-політичного контексту сучасності; з'ясовано чинники, що детермінують актуальність жанру моновистави сьогодні в Україні в соціокультурній ситуації російсько-української війни.

Окреслено специфіку сценічного простору й форми мистецького представлення поетичного тексту М. Вінграновського (як систему ключових мотивів та образів) у моновиставі «Прекрасний звір у серці!».

Охарактеризовано «шлях героя» (як систему мотивів, пов'язаних із мономіфом, згідно з теорією Дж. Кемпбелла) у моновиставі «Момент кохання».

Досліджено принципи функціонування мотиву відродження (відновлення) в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання».

Окреслено й висвітлено екзистенційну природу моновистави, структуровано та узагальнено ті зміни, які відбулися в аналізованій жанровій парадигмі протягом 2022 року.

Визначено, що митець у сучасних моновиставах стає частиною героїчного національного нарративу. Ситуація війни інтенсифікувала особливі переживання екзистенційного характеру (реалізовані в запитаннях «Чи повернуся я додому?» тощо). Водночас саме реальні щоденні небезпеки зумовили потребу акторів у самореалізації, що кореспондує з провідними сенсами загального національного нарративу спротиву.

На матеріалі моновистави «Прекрасний звір у серці!» досліджено міжмистецьку природу самого жанру моновистави в аспекті поєднання в її



сценічному просторі різних мистецьких модальностей і форм мовлення, емоційних і психологічних реєстрів, які переживає й через які проходить актор у момент сценічного перевтілення. На практичному матеріалі доповнено теоретичні міркування про специфіку сучасної моновистави як жанру, який реалізує мистецький потенціал актора й розкриває його в максимально повному обсязі.

У моновиставі «Прекрасний звір у серці!» проаналізовано символічний план вираження, досліджено семіотичну специфіку назви, основних сценічних об'єктів і реквізиту, з якими взаємодіє актор під час гри.

Проаналізовано вектори розуміння актором внутрішніх психологічних трансформацій і екзистенцій, взаємодію в часі й просторі різних історичних локусів, детермінованих змістовим полем матеріалу, який розігрується з різних ракурсів. Вивчено специфіку репрезентації історичного матеріалу, пов'язаного з дискурсом шістдесятництва й безпосередньо життям і творчістю М. Вінграновського, наголошено на формах «ліризації» історії, її емоційно-динамічному представленні актором.

На основі матеріалу моновистави «Момент кохання» актуалізовано теоретичні напрацювання Дж. Кемпбелла та К.-Г. Юнга, зокрема в аспекті аналізу художнього простору вистави крізь призму «шляху героя» та експлікацію архетипних образів, які проєктуються на сьогодення.

Визначено, що концепція моногероя, детермінуючи розгортання мономіфу у виставі, є важливим чинником консолідації національного наративу в умовах війни. Наголошено, що у виставі «Момент кохання» шлях головного героя проєктується на нинішні події, у фіналі вистави звучить пісня «Місто Марії» гурту «Океан Ельзи», яка є символічним апофеозом перемоги життя над смертю.

Досліджено, що мотив боротьби героя набуває особливої художньої виразності, психологічної достовірності, а візуальні образи війни у виставі тільки посилюють її проєкцію в глядацькій рецепції на події нинішньої російсько-української війни. У «Моменті кохання» розкрито філософію життя



як миті, наголошено на цінності й унікальності кожної хвилини, яка є нескінченною у своєму онтологічному вимірі.

Проаналізовано, як під час вистави актор залучає різnorodові наративи, щоб візуалізувати перед глядачем внутрішній і зовнішній шлях як форму самостворення через долаття перешкод. Моно вистава «Момент кохання» є прикладом поліродового мистецького феномену, який розкриває здатність актора здійснювати миттєві трансформації та переходи між часовими і психологічними вимірами.

У виставі «Прекрасний звір у серці!» історія М. Вінграновського актуалізує мотив боротьби із Системою, візуалізує внутрішнє сум'яття, екзистенційні кризи й мотив перемоги особистості над Системою.

У моно виставі «Момент кохання» досліджено, що мотив відродження душі має особливу евентуальну значущість для сучасної соціокультурної ситуації в Україні й дає можливість глядацькій аудиторії за допомогою моно вистав пережити катарсис, тобто очищення душі та її відновлення задля боротьби. З огляду на це стверджуємо, що аналізовані в дослідженні моно вистави є частиною загального наративу спротиву, який сьогодні формує українська культура, інтенсифікуючи форми національної самоідентифікації та показуючи вектори відродження країни після Перемоги.

Доведено, що моно вистава дає можливість наблизити глядачів до трансцендентального буття. Така природа моно вистави визначає сутність її арт-терапевтичності, що реалізована в театральній площині акторської взаємодії з глядачами.

Акцентовано на формах досягнення актором прямого контакту з аудиторією. Запропоновано практичні рекомендації, які можуть бути корисні для акторів і режисерів у подальшій роботі. Із позиції саморефлексії актора досліджено власний ідіостиль автора роботи Є. Нищука як чинник формування сценічного амплу актора в моно виставі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Безгін І. Д., Семашко О. М., Юдова-Романова К. В. Глядач і театр: соціодинаміка взаємовідносин: соціолог. дослідження. Київ, 2006. 368 с.
2. Близнюк А. Монодрама. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
3. Близнюк А. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі. Поетика. Жанри : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 – Теорія літератури. Житомир, 1995. 208 с.
4. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
5. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Основи, 2004. 230 с.
6. Бондарева О. Є. Міф та антими́ф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2007. 39 с.
7. Бондарева О. Є. Міф та антими́ф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Рукопис : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 – Українська література: 10.01.06 – Теорія літератури. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2006. 400 с.
8. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
9. Бондарчук Л. Катерина Корнійчук: «Театральний костюм – це інсталяція». *Кіно-Театр*. 2009. № 5. С. 3.
10. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль». *Сільський театр*. 1927. № 6. С. 27–30.
11. Бондарчук С. Український театр і українська драма. Театр «Березіль». *Сільський театр*. 1927. № 8. С. 31–33.

12. Brecht B., Willet J. Brecht on theatre: The development of an aesthetic. New York : Hill and Wang. 294 p.

13. Бортнік Ж. І. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. *Питання літературознавства*. 2015. № 91. С. 123–136.

14. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2016. 20 с.

15. Бортнік Ж. І. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2016. 229 с.

16. Босак І. Моновістава у постмодерному театрі : специфіка жанрових модифікацій. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 4 (32). Vol. 1. С. 62–66. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.12>

17. Брабич В. Зрелища Древнього Мира. Москва : Искусство, 1971. 80 с.

18. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : [монографія]. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.

19. Веселовська Г. Дванадцять вистав Леся Курбаса : навч. посіб. для вищ. навч. закладів культури і мистецтв / М-во культури і мистецтв України, Держ. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ : ДЦТМ ім. Леся Курбаса, 2005. 320 с.

20. Веселовська Г. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко). *Курбасівські читання* : наук. вісник Нац. центру театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; ред.-упоряд.: В. Собіянський, Т. Бойко. Київ, 2007. № 2. С. 94–107. URL: [https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2\\_2.pdf](https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah2/almanah2_2.pdf) (дата звернення: 01.01.2024).

21. Веселовська Г. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

22. Вінграновський М. Вибрані твори у 3-х томах. Київ, 2004; 2013; 2017.

23. Вірченко Т. Драматургія «двотисячників» у літературознавчому вимірі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2012. Вип. 61. С. 172–176.

24. Гордеев С. Акторське мистецтво В. М. Чистякової як явище української театральної культури ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2005. 21 с.

25. Гротовський Є. Театр, ритуал, перформер. Львів : Літопис, 1999. 185 с.

26. Донченко Н. П. Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 150–155.

27. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів : Літопис, 2009. 472 с.

28. Карпаш О. М. Театральні фестивалі в культурно-мистецькому житті України кінця ХХ – початку ХХІ століття: історія, типологія, тенденції розвитку : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2019. 275 с.

29. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич. Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 1999. 392 с.

30. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. *Чтиво : електронна бібліотека*. С. 27–30. URL: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin\\_Oleksandr/Les\\_Kurbas\\_System\\_a\\_i\\_metod\\_Polemichni\\_notatky.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_System_a_i_metod_Polemichni_notatky.pdf) (дата звернення: 05.01.2024).

31. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

32. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі : монографія. Київ : Видав.-поліграф. центр «Київський університет», 2012. 191 с.

33. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
34. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / голов. ред. В. Куценко. Київ : Либідь, 2007. 336 с.
35. Коробкіна Т. Особистість та концепція родових форм людства К.-Г. Юнга. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*. 2015. Вип. 45 (Ч. II). С. 217–219.
36. Кужельний О. Відкриття театру / коментарі, післямова Д. Дроздовського. Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. 224 с.
37. Кужельний О. П. Самосвітне Сузір'я: театральна хроновізія. Київ : Саміт-Книга, 2018. 496 с.
38. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
39. Лесь Курбас. Березіль: із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Г. Лабінський ; передм. Ю. Бобошко. Київ : Дніпро, 1988. 520 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=5601> (дата звернення: 05.01.2024).
40. Лесь Курбас: Спогади сучасників : іл. Збірка / за ред. В. С. Василька ; упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1969. 259 с.
41. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – Документи / упоряд. О. Зінкевич ; заг. ред., передм. і прим. В. Ревуцького. Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1989. 1026 с.
42. Літературознавча енциклопедія : у 2-х т. Т. 2 / авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с.
43. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. В. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
44. Максименко С. Сад моновістав (Огляд фестивалю «Марія» – 2006, Київ). *Просценіум*. 2006. № 2–3 (15–16). С. 50–52.
45. Малютіна Н. Драматизація риторичних стратегій тексту у драматичних поемах Лесі Українки (до проблеми художнього мімезису). *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 71–78.



46. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса : Астропринт, 2006. 350 с.

47. Манюков О. Ю. Метамодернізм у пошуках нової автентичності : дис. ... д-ра філософії : 033 – Філософія (Галузь знань 03 – Гуманітарні науки). Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України. Харків, 2023. 193 с.

48. Мельник І. Моновистави на сцені академічної майстерні театрального мистецтва «Сузір'я». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2019. Вип. 24. С. 63–68.

49. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття. *Український театр XX століття* : монографія. Київ : ЛДЛ, 2003. С. 4–35.

50. Національна ідентичність і громадянське суспільство : монографія / Є. Бистрицький та ін. Київ : Дух і Літера, 2015. 450 с.

51. Негребецька О. Історія аккомпанементу як виду музичної практики. *Наукові записки Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. 2017. Вип. 157. С. 173–177.

52. Недін Л. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 69–74.

53. Никоненко Р. М. Експериментальна творча майстерня «Театр у кошику»: засоби пластичної виразності. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. № 42. С. 177–182. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207649>

54. Нищук Є. Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 55. С. 97–102. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-15>

55. Нищук Є. Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 36-41. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-2-6>

56. Нищук Є. Реалізація мотиву «відродження» в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2023. Вип. 33. С. 21–26. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291473>

57. Нищук Є. Репрезентація «шляху героя» в моновиставі «Момент кохання» Національного драматичного театру імені І. Франка (режисер Т. Жирко). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. С. 94–99. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-13>

58. Обушний М. І. Етнонаціональна ідентичність в контексті формування української нації : автореф. дис. ... д-ра політ. наук : 23.00.05. НАН України, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. Київ, 1999. 34 с.

59. Олтаржевська Л. Мистецтво жити після смерті. Сьогодні починається Міжнародний театральний фестиваль «Марія». *Україна молода*. 2004. 25 вересня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/272/164/9732> (дата звернення: 03.05.2022).

60. Паві П. Словник театру. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

61. Пацунова Л. Особливості режисерської діяльності у сучасній театралізованій виставі. *Вісник НПУ ім. М. Драгоманова. Педагогічні науки*. Вип. 136. 2017. С. 186–192. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23589/Pacunova.pdf?sequence> (дата звернення: 03.04.2023).

62. Підлужна А. Київське «Відлуння»: (сьогодні в столиці розпочинається VII Міжнародний фестиваль моновистав). *День*. 2006. № 68. 2 жовтня. С. 8.

63. Рікер П. Сам як інший. Київ : Дух і Літера, 2002. 456 с.



64. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпропетровськ, 2004. 23 с.
65. Сорока І. І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 219–226.
66. Ткаченко А. Літературна жанристика: спроба новітньої систематизації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. № 44. С. 134–139.
67. Толошник Н. А. Монодрама. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк. 2006. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=69179](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69179) (дата звернення: 05.01.2024).
68. Українське суспільство в умовах війни : колективна монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін. ; за ред. член.-кор. НАН України, д. філос. н. Є. Головахи, д. соц. н. С. Макеєва. Київ : Інститут соціології НАН України, 2022. 410 с.
69. Фіалко В. Театр України II половини ХХ століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
70. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський ; післямова М. Москаленко, Д. Лабінська ; ред. М. Москаленко. Харків ; Київ : Видавець Олександр Савчук ; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
71. Фромм Е. Мати чи бути / пер. з нім. О. Михайлова та А. Буряк. Київ : Український письменник, 2010. 222 с.
72. Шаповал М. Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака «Стіна». *Слово і Час*. 2009. № 6. С. 39–44.
73. Шаповал М. О. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2009. № 20. С. 26–29.

74. Шевченко Д. В. Епоха постмодернізму в контексті метанаративних установок. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4. С. 136–141.

75. Шевченко О. К. Онтологія трагічного та феномен трагедії в європейській культурі : автореф. дис. ... д-ра філос. наук. Інститут філософії НАН України. Київ, 1995. 40 с.

76. Шлемко О. Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2021. Т. 4. № (1). С. 65–79. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.1.2021.234239>.

77. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 137 с.

78. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021. 429 с.

79. Aykroyd L. «Homage to Switzerland» as Monodrama: A Microcosm of Hemingway's Autobiographically Inspired Fiction. *Hemingway Review*. 1997. Vol. 17 (1). P. 38–48.

80. Bergson H. An Introduction to Metaphysics. Translated by T. E. Hulme. New York and London : The Knickerbocker Press, 1912. 92 p. URL: [https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/633796/mod\\_resource/content/1/348886101-BergsonHenri-An-Introduction-to-Metaphysics-Putnam-1912-pdf.pdf](https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/633796/mod_resource/content/1/348886101-BergsonHenri-An-Introduction-to-Metaphysics-Putnam-1912-pdf.pdf) (accessed: 05.01.2024).

81. Frye N. Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society. Bloomington : Indiana University Press, 1976. 296 p.

82. Gilbert H., Lo J. Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama. *Journal of Commonwealth Literature*. 1997. Vol. 31. No 1. <http://jcl.sagepub.com/content/32/1/5.full.pdf+html> (accessed: 05.01.2024).

83. Łuksza A. Beyond the Empire: British Influence on the Warsaw Theatre Scene in the Nineteenth Century. *Britain and the World*. March 2019. **Vo. 12**. No 1. P. 89–111.

84. Nolte J. J. L. Moreno and the Psychodramatic Method: On the Practice of Psychodrama. 2019. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429275661>

85. Parker G. Actor alone: solo performance in New Zealand. A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the Degree of a Doctor of Philosophy in the University of Canterbury by University of Canterbury. Canterbury: University of Canterbury, 2007. 236 p.

86. Sherbert G. Frye's Double Vision: Metaphor and the Two Sources of Religion. In: Donaldson J., Mendelson A. *Frye and the Word: Religious Contexts in the Writings of Northrop Frye*. Toronto : University of Toronto Press, 2004. P. 59–80. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442675117> (accessed: 05.01.2024).

87. Stehlíková K. Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century (A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context). PhD Dissertation. Brno, 2006. URL: [https://is.muni.cz/th/19440/ff\\_d/KarolinaStehlikovadissertation.pdf](https://is.muni.cz/th/19440/ff_d/KarolinaStehlikovadissertation.pdf) (accessed: 05.01.2024).

88. Sunde S. Silence and Space: The New Drama of Jon Fosse. *Paj-a Journal of Performance and Art*. 2007. Vol. 29. P. 57–60. DOI: <https://doi.org/10.1162/pajj.2007.29.3.57>.

89. Zhang Ji. Analysis on the Creation Characteristics of One-act Plays. Taking Courses of Directing Specialty at Junior Year, Yunnan Arts University as Examples. 5th International Conference on Art Studies: Research, Experience, Education (ICASSEE 2021). Amsterdam University Press. Dec 2021, Volume 1, p.304 - 307. DOI: <https://doi.org/10.5117/9789048557240/ICASSEE.2021.045>



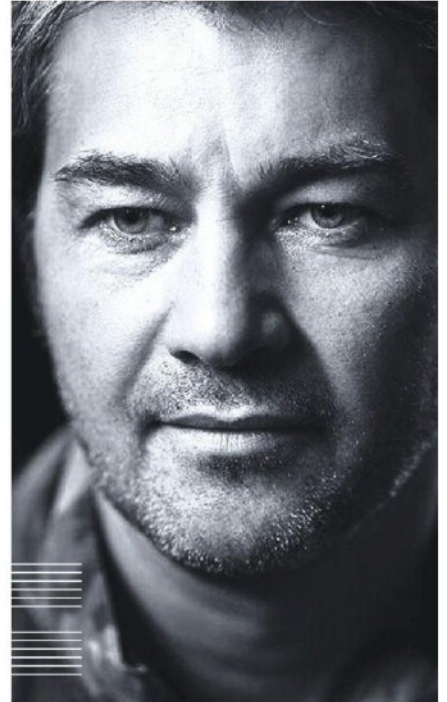
## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту

НАРОДНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ  
**Євген Нищук**

Презентація творчо-мистецького проєкту  
на здобуття освітньо-творчого ступеню  
«Доктор мистецтва»



Факультет театрального мистецтва. Перша кафедра акторського мистецтва та режисури  
 дами. Презентація мистецької складової творчого мистецького проекту.

ЗК "КАМТМ "СУЗІР'Я"  
 21 ГРУДНЯ  
 18.00

**ЄВГЕН НИЦЦУК**  
 Творчий мистецький проект

**«ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ  
 СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ  
 В МОНОВИСТАВІ НА ОСНОВІ  
 ПОЛІРОДОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО  
 МАТЕРІАЛУ»**

на здобуття освітньо-творчого ступеня  
**«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»**

Творчий керівник: Бенчик Богдан Михайлович,  
 народний артист України, професор

Науковий консультант: Бегін Олександр Ігоревич,  
 кандидат мистецтвознавства, заслужений  
 діяч мистецтва України, дійсний член  
 Академії Національної академії  
 мистецтва України, професор.

ТЕМА:

«Особливості створення  
 сценічного образу  
 у моновиставі на основі  
 поліродового літературного  
 матеріалу»



Фото показу мистецької складової творчого мистецького проекту

Моновистава  
у виконанні творчого аспіранта  
Народного артиста України  
Євгена Нищука



Унікальність мистецького проекту, який постає перед Вами, полягає в тому, що у своєму дослідженні я акцентую на новій якості монодрами, а саме наголосую на актуалізації домінант особистості. В час війни такою домінантою виявилась її героїчна складова.





Екзистенційні стани, між якими блукають мої герої, оприявнюють можливості поліродової взаємодії в мистецькому просторі драматичного театру.



У виставах мої герої стрімко переходять з однієї емоційної системи в іншу, з однієї психології в іншу. І часом я сам не знаю, яким буде моє перебування в тому новому часоритмі, як писав Лесь Курбас.



Калейдоскоп екзистенцій психофізіологічних станів тут переплітається з різnorodовими наративами, у яких мій герой переживає одкровення й розпач, сум'яття й бунт, кохання й вихід за межі фізичної реальності.



Шлях починається з космічного оркестру енергетичних перероджень, а завершується трансцендентальним стрибком у потойбіччя.





За допомогою цього мистецького проекту сьогодні, в цей драматичний час війни - я хотів би поділитися своїми досвідами, знахідками й здобутками з науковим і мистецьким світом, із тими, кому судилося прийти в професію, щоб розбудувати український театр, утвердивши його високоестетичні художні можливості, його інноваційний дух і позачасову мистецьку цінність.



Наукова унікальність проекту полягає в тому, що досі перебування актора в такій стрімкій системі екзистенційно-психологічних переходів, зумовлених поліродовою природою літературного матеріалу, не було предметом наукового вивчення.







Моновистави, як мистецтво в цілому змінюють нас, спонукаючи до героїчного вияву духу. Я обожнюю ансамблеві вистави, де можна розчинитися в партнері, де чуючи, бачачи і відштовхуючись одне від одного можна імпровізувати, а от самотнє плавання під вітрилом монодрами - і щастя, і прокляття, і буквально здача крові!



Крупний план, про який мріють усі актори. Але отримавши, не знаєш, що із цим щастям робити і як його пережити? Тут ти сам на сам, отут і виходить на поверхню оте поліродове, оте сокровенне. Можливо не до кінця сформульоване. Це завжди сповідь, до глядача, до сподвижників, до споріднених душ!



Було проведено опитувальник серед військових. Моновистави з Народним артистом України Євгеном Нищуком відвідала велика кількість військових. Деякі з них залишили свої позитивні відгуки після перегляду моновистав та поділилися своїми рефлексіями від побаченого.

