

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

Кваліфікаційна наукова праця


на правах рукопису

УДК 792.02:82-3](043.5)

ЛОКТІОНОВ ЄВГЕН ВІТАЛІЙОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**«ЕТЮДНИЙ МЕТОД ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ПРОЗИ: СТРАТЕГІЇ
ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ І ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ
РІЧИНСЬКІ»)»**

026 “Сценічне 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. В. Локтіонов

Творчий керівник:

Ніколаєнко Володимир Іванович,

народний артист України

Науковий консультант:

Оніщенко Олена Ігорівна,

доктор філософських наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України

АНОТАЦІЯ

Локтіонов Є. В. Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»). – 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 України, Київ, 2026.

Актуальність вибору теми дослідження творчого мистецького проєкту. В науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту акцентовано увагу на проблемі творчого методу в загальногуманітарному контексті та окремо – в контексті сучасної української театральної практики. Виявлено історичні закономірності, в процесі яких технологічні чинники сценічної творчості набувають статусу художніх принципів. Доведено доцільність використання потенціалу конкретних творчих методів.

Дістало подальшого розвитку дослідження проблеми використання в сучасній сценічній практиці потенціалу етюдного методу та визначено його основні філософські, психологічні та технологічні засади як специфічного засобу «відсторонення» від головного формотворчого чинника театального мистецтва – авторського тексту – задля розшифрування первинного змістовного авторського імпульсу.

Проаналізовано переваги та недоліки етюдного методу на сучасному етапі розвитку театального мистецтва та зроблена типологізація вправ етюдів.

Досліджено потенціал застосування як відомих етюдів-вправ, так і нових (як от моноакт чи вербатім) в постановці психотехніки під час навчання та в безпосередній сценічній практиці. Обґрунтована перспективність інноваційних підходів в контексті новітніх розвідок в психології та психолінгвістиці.

Отримані результати верифіковані шляхом їх зіставлення з можливими результатами на даному етапі навчання, а також розглянуто їх в контексті традиційної педагогічної практики, яка спирається на принципи ієрархічності в підходах до структури людської психіки та метод фізичних дій.

Досліджено потенціал застосування трансдисциплінарних синергетичних підходів при аналізі процесів самоорганізації в сценічному мистецтві.

Вперше розглянуто сукупність репетицій, організованих за принципами етюдного методу, як відкритої систему, що знаходиться в нерівноважному стані, обмінюється із навколишнім середовищем енергією та інформацією, а також існує в поліваріантній нелінійній динаміці в точках біфуркації.

Здійснена адаптація синергетичного тезауруса до понятійно-категоріального апарату театральної практики, враховуючи її колективний характер.

Сформульовані основні структурні відмінності драматургічних текстів від прозових.

Проаналізувавши засоби трансформації наративних творів в сценічній практиці, вперше здійснена класифікація різних видів інсценізацій за ознакою повної та часткової адаптації, а також запропоновані схеми відповідних комунікативних структур.

Метою дослідження є аргументація перспективності застосування етюдного методу як засобу адаптації прози до сценічних умов на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські».

Методи дослідження. У роботі використано такі методи дослідження: описовий, аналітичний, компаративний, структурно-функціональний, синергетичний, метод дійового аналізу. Їх вибір обумовлений холістичним підходом під час роботи над проектом, оскільки теоретична складова має детермінувати практичне втілення сценічної композиції.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що на даному етапі розвитку вітчизняного театру бракує досліджень, які б зосереджувалися на виокремленні та осмисленні специфічних особливостей творчого методу як засобу перетворення життєвої реальності у сценічні образи.

У першому розділі визначені основні структурні складові та принципи творчого методу як специфічного засобу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного існування на певну надпобутову, художньо осмислену реальність. Акцентовано увагу на продуктивності ситуації, коли, в умовах певної поліваріантності та багатовекторності пошукових стратегій в сучасній гуманітаристиці, наукові теорії відмовляються від моносистемного принципу, а розвиваються шляхом релятивізації в конкурентному полі дослідницьких траєкторій. Розглянуто етюдний метод в контексті європейської теоретичної традиції дослідження проблеми художнього методу.

У другому розділі проаналізовано продуктивні та суперечливі в технологічному плані місця етюдного методу, особливу увагу приділено його інструментально-операційному рівню, як у випадку претендування на

певну універсальність, так і в контексті «вразливих», на думку критиків, аспектів. Вперше здійснена типологізація етюдних вправ та надана характеристика кожному з цих видів. Вперше застосовані трансдисциплінарні синергетичні підходи при аналізі процесів самоорганізації в сценічному мистецтві та розглянуто етюд як відкриту, нелінійну та динамічну структуру, яка передбачає варіативність та альтернативність шляхів розвитку. Проартикульовані основні особливості етюдного методу як засобу трансформації прозового тексту в сценічну практику. Вперше здійснена класифікація засобів трансформації нарративного тексту в сценічний (інсценувань) у відповідності до місця суб'єкта мовлення в загальній комунікативній структурі.

В третьому розділі проаналізовано процес створення сценічної композиції, практичної частини творчого мистецького проєкту «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)», та продемонстровано, яким чином всі види етюдів та всі засоби інсценувань були застосовані на практиці.

У висновках наголошено на перспективності застосування етюдного методу під час роботи над прозовим матеріалом. А оскільки представлена сценічна композиція є, певною мірою, «ескізом» до майбутньої дипломної вистави акторського курсу, вона, в усіх сенсах, набуває ознак відкритої системи (структури), що продовжує бути територією пошуку, подальших досліджень та відкриттів.

Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Ключові слова: *сценічне мистецтво, метод, художній метод, творчий метод, етюдний метод, етюд, майстерність актора, авторський текст, вербатім, народження слова, метод фізичних дій,*

інсценізація, наратив, проза, синергетика, нелінійність, дисипативна структура (система).

ABSTRACT

Loktionov E. Scetch method of prose staging: strategies of artistic interpretation and theoretical analysis (based on the material of Iryna Vilde's novel "The Richinsky Sisters"). – Qualification research paper submitted as a manuscript.

Scientific justification of an artistic project submitted for the educational and creative degree of Doctor of Arts in specialty B6 “Performing Arts” (field of knowledge 02 “Culture and Art”), I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The relevance of choosing the topic of research for a creative art project. The scientific justification of the creative art project focuses on the problem of the creative method in the general humanitarian context and separately in the context of modern Ukrainian theatrical practice. Historical patterns have been identified, in the process of which technological factors of stage creativity acquire the status of artistic principles. The feasibility of using the potential of specific creative methods has been proven.

The study of the problem of using the potential of the scetch method in modern stage practice was further developed and its main philosophical, psychological and technological principles were determined as a specific way of "removal" from the main form-forming factor of theatrical art – the author's text – in order to decipher the original substantive authorial impulse.

The advantages and disadvantages of the scetch method at the current stage of development of theatrical art are analyzed and a typology of scetch exercises is made.

The potential of using both well-known etudes-exercises and new ones (such as monoact or verbatim) in the production of psychotechnics during training and in direct stage practice was investigated. The prospects of innovative approaches in the context of the latest research in psychology and psycholinguistics are substantiated.

The results obtained were verified by comparing them with possible results at this stage of training, and they were also considered in the context of traditional pedagogical practice, which is based on the principles of hierarchy in approaches to the structure of the human psyche and the method of physical actions.

The potential of applying transdisciplinary synergistic approaches in the analysis of self-organization processes in performing arts is explored.

For the first time, a set of rehearsals organized according to the principles of the scetch method is considered as an open system that is in a non-equilibrium state, exchanges energy and information with the environment, and also exists in multivariate nonlinear dynamics at bifurcation points.

The synergetic thesaurus has been adapted to the conceptual and categorical apparatus of theatrical practice, taking into account its collective nature.

The main structural differences between dramatic texts and prose texts are formulated.

Having analyzed the methods of transforming narrative works in stage practice, a classification of different types of stagings was carried out for the

first time on the basis of full and partial adaptation, and schemes of corresponding communicative structures were proposed.

The purpose of the study is to argue for the prospects of using the scetch method as a means of adapting prose to stage conditions based on the material of Iryna Vilde's novel " The Richinsky Sisters ".

Research methods. The following research methods were used in the work: descriptive, analytical, comparative, structural-functional, synergistic, and action analysis methods. Their choice is due to a holistic approach when working on the project, since the theoretical component should determine the practical implementation of the stage composition.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that at this stage of the development of domestic theater, there is a lack of research that would focus on identifying and understanding the specific features of the creative method as a way of transforming life reality into stage images.

The first chapter defines the main structural components and principles of the creative method as a specific way of transforming reality into stage artistic images, transforming everyday existence into a certain supra-mundane, artistically meaningful reality. Attention is focused on the productivity of the situation when, in conditions of a certain polyvariance and multivectority of search strategies in modern humanities, scientific theories abandon the monosystemic principle and develop through relativization in the competitive field of research trajectories. The scetch method is considered in the context of the European theoretical tradition of researching the problem of artistic method.

The second section analyzes the productive and technologically controversial places of the scetch method, paying special attention to its instrumental and operational level, both in the case of claims to a certain universality and in the context of "vulnerable" aspects, according to critics. For the first time, a typology of scetch exercises was carried out and a characteristic

was given for each of these types. Transdisciplinary synergistic approaches are first applied in the analysis of self-organization processes in performing arts and the scetch is considered as an open, nonlinear, and dynamic structure that provides for variability and alternative development paths. The main features of the scetch method as a means of transforming a prose into a stage practice are articulated. For the first time, a classification of methods of transforming a narrative text into a stage text (staging) is carried out in accordance with the place of the subject of speech in the general communicative structure.

In the third chapter the process of creating a stage composition, the practical part of the creative art project "Scetch method of prose staging: strategies of artistic interpretation and theoretical analysis (based on the material of Iryna Vilde's novel "The Richinsky Sisters")", is analyzed and demonstrated how all types of scetches and all methods of staging were applied in practice.

The conclusions emphasize the prospects of using the scetch method when working on prose material. And since the presented stage composition is, to a certain extent, a "sketch" for the future graduation performance of this acting course, it, in every sense, acquires the characteristics of an open system (structure), which continues to be a territory of search, further research, and discovery.

The work consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of sources used and appendices.

Keywords: *performing arts, method, artistic method, creative method, scetch method, scetch, actor's skill, author's text, verbatim, birth of the word, method of physical actions, staging, narrative, prose, synergetics, nonlinearity, dissipative structure (system).*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

наукові праці, де опубліковано основні наукові результати

1. Локтіонов Є. «Метод – художній метод – творчий метод»: досвід сценічної практики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 81–88. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318073>.
2. Локтіонов Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 24–30. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305187>.
3. Локтіонов Є. Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 27. С. 278-286. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.278-286>.
4. Локтіонов Є. Авторська ремарка: від давніх греків до Б. Шоу. *Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-творчої конференції*. 25-26 березня 2024 р. Київ : Видавництво Ліра-К. С. 24-26.
5. Локтіонов Є. Принципи трансформації наративного тексту в сценічній практиці. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтв»*. 24 жовтня 2024 р. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. С. 109-111.
6. Локтіонов Є. Етюдний метод в контексті синергетичної парадигми. *III Всеукраїнська науково-творча конференція «Актуальні питання професійної освіти в сфері перформативного мистецтва України»*

(до двадцятиріччя кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), 24-25 лютого 2025. С. 47-49.

7. Локтіонов Є. Від регламентації до свободи: психолінгвістичний аспект. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання слова на сцені: традиції та сучасні тенденції»*. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 17 березня 2026 р. С. 33-35.

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

В межах практичної апробації творчого мистецького проєкту «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)» реалізовувалися такі мистецько-освітні формати як майстер-класи та відкриті покази.

Мистецька апробація творчого мистецького проєкту відбувалася на базі другої кафедри акторського мистецтва та режисури драми та кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого.

Проведено відкритий показ етюдів з синхробронади студентів 1-Г акторського курсу (художній керівник – Є. Локтіонов), 25.10.2024.

Проведено відкритий показ циркових етюдів студентів 1-Г акторського курсу (художній керівник – Є. Локтіонов), 19.12.2024.

Проведено відкритий майстер-клас «Моноакти» (за творами О. Забужко, С. Жадана, І. Павлюка та М. Кідрука) зі студентами 2-А акторського курсу (в.о. художнього керівника – Є. Локтіонов), 01.04.2025.

Проведено відкритий показ робіт, присвячених етюдам-спостереженням, студентів 2-А акторського курсу (в.о. художнього керівника – Є. Локтіонов), 01.05.2025.

Проведено відкритий майстер-клас «Етюди за романом І. Вільде «Сестри Річинські» зі студентами 2-Г акторського курсу (художній керівник – Є. Локтіонов), 29.10.2025.

Проведено відкриті покази мистецької складової проєкту «Сестри Річинські. Етюди.» зі студентами 2-Г акторського курсу (художній керівник – Є. Локтіонов), 5,6,7.04. 2026.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ МЕТОД – ЕТЮДНИЙ МЕТОД: ВІД КАНОНУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПРАКТИК	20
1.1. Художній метод: історичний аспект, структурні особливості, принципи.....	20
1.2. Етюдний метод: загальна характеристика.....	33
РОЗДІЛ 2 ЕТЮДНИЙ МЕТОД ЯК ЗАСІБ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРАТИВНОГО ТЕКСТУ В СЦЕНІЧНУ ЛЕКСИКУ	42
2.1. Етюдний метод: pro et contra.....	42
2.2. Типологізація етюдів-вправ.....	49
2.3. Етюд як відкрита структура: синергетичний підхід.....	66
2.4. Класифікація засобів трансформації прозових творів (інсценувань).....	73
РОЗДІЛ 3 ЕТЮДНИЙ МЕТОД В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ»	91
3.1. Творчий проєкт: від задуму до втілення	91
3.2. Потенціал етюдного методу у практиці інсценізації.....	101
ВИСНОВКИ	112
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	114
ДОДАТКИ	124

ВСТУП

Актуальність вибору теми дослідження творчого мистецького проєкту. Активне залучення прозового матеріалу до сучасних сценічних проєктів стало поширеною практикою останнього часу. Наявність численних театральних постановок, у створенні яких їхні творці спираються не на драматургічний матеріал, а на прозові твори, свідчить, по-перше, про неабиякий інтерес до такого роду літератури, по-друге, про значний творчий потенціал у її використанні.

Водночас, сучасна театральна ситуація вимагає нових підходів у формуванні базових принципів адаптації прози до сценічних реалій. Стає очевидним, що усталені засади в їх інсценізації не відповідають тим широким можливостям, що з'являються у режисерів-постановників, які працюють з прозою.

Зважаючи на це, продуктивним видається залучення досвіду етюдної роботи над сценічною композицією, що, безумовно, розширить можливості всіх учасників творчого процесу, поповнить їхній інструментарій та засвідчить принципову необхідність у співтворчості. Відповідно, принциповим у структурі теоретичної частини проєкту є аналіз специфіки творчого процесу в театральному мистецтві, що визначається його морфологічною особливістю – колективною природою.

Таким чином, перегляд і систематизація старих та нових принципів у роботі з прозовим твором становлять неабиякий науковий інтерес, а відсутність узагальнюючих робіт на цю тему визначають актуальність даного дослідження.

Об'єктом дослідження виступають основні засади інсценізації прози.

Предметом дослідження є використання технологічних засобів етюдного методу в процесі адаптації прози в площині сценічної практики на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські».

Метою дослідження є доведення перспективності практичного застосування етюдного методу як засобу трансформації прози в сценічну лексику.

Здійснення поставленої мети передбачає постановку та реалізацію таких завдань:

- проаналізувати літературу, присвячену дослідженню проблеми художнього методу взагалі та етюдного методу зокрема в культуротворчих процесах ХХ-ХХІ ст;
- визначити основні особливості та структурні складові творчого методу як засобу пізнання дійсності і перетворення її у сценічні художні образи;
- дослідити переваги та недоліки етюдного методу на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва;
- здійснити типологізацію вправ-етюдів;
- проаналізувати специфіку колективної співтворчості, враховуючи, що сценічна композиція є «відкритою» структурою;
- дослідити потенціал застосування трансдисциплінарних синергетичних підходів при аналізі процесів самоорганізації в сценічному мистецтві;
- здійсненити адаптацію синергетичного тезауруса до понятійно-категоріального апарату театральної практики, враховуючи її колективну природу;
- розглянути структурні відмінності в підходах до адаптації на сцені прозових та драматургічних творів;

- визначити особливості теоретико-практичного паритету, що дозволить пов'язати його практичну реалізацію на рівні інсценізації прозового твору з відпрацюванням методичної складової, яка в майбутньому може бути використана у складанні навчальних програм дисциплін «Акторський тренінг» та «Майстерність актора»;
- узагальнити особливості використання етюдного методу у створенні творчого проєкту.

Теоретичну базу роботи склали:

- теоретичні праці, в яких досліджується проблема методу в культуротворчих процесах взагалі та художнього методу зокрема (Г. Вельфлін, Г.-Г. Гадамер, О. Клековкін, С. Кримський, Т. Кун, Е. Панофскі, К. Поппер, П. Фейєрабенд);
- наукові праці, статті та методичні посібники університетів Європи та США, в яких досліджується питання сучасних сценічних практик (А. Бартоу, С. Боттомс, Дж. Гібсон, Х.-Т. Леманн, Д. Паджет, С. Петерс, К. Саммерскіл, Д. Стюард, Г. Фішер-Доусон, У. Хаммонд, І. Чаббак);
- теоретичні праці вітчизняних дослідників, присвячені етюдному методу та документальному театру (О. Апчел, І. Білаш, С. Гордєєв, Т. Губрій, Н. Гусакова, Н. Донченко, А. Касьяненко, В. Павловський, В. Пацунов, Т. Петрик);
- теоретичні праці іноземних та вітчизняних дослідників, присвячені вивченню процесів самоорганізації нестабільних систем (структур) (І. Добронравова, Н. Корнієнко, О. Левченко, М. Попович, І. Пригожин, І. Стенгерс, Г. Хакен).

Методи дослідження. У роботі використано такі методи дослідження:

- дійового аналізу – при розгляді подій в творах та при вибудові сценічної композиції;
- описовий – при послідовній реконструкції всіх стадій формування майбутньої композиції;
- аналітичний – при розчленуванні об'єкта дослідження на складові елементи та визначенні його структури;
- компаративний – при порівнянні підходів в роботі над прозовими та драматичними творами та при здійсненні адаптації синергетичного тезауруса до понятійно-категоріального апарату театральної практики;
- структурно-функціональний – при виокремленні певних структурних елементів та виявленні зв'язку між ними та цілісною системою;
- синергетичний – при дослідженні процесів самоорганізації та становлення нових, «відкритих» структур.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що **дістало подальшого розвитку:**

- «вписання» етюдного методу в контекст європейської теоретичної традиції дослідження проблеми художнього методу;
- здійснення типологізації етюдних вправ;
- визначення основних особливостей етюдного методу як засобу трансформації прозового тексту в сценічну практику;
- узагальнення специфічних ознак колективної творчості в театральному мистецтві;
- характеристика сценічної композиції як «відкритої» структури, яка передбачає варіативність та альтернативність шляхів розвитку;
- застосування трансдисциплінарних синергетичних підходів при аналізі процесів самоорганізації в сценічному мистецтві;

– аргументування потенціалу етюдного методу в контексті сучасного мистецтвознавства та культурології.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що основні практичні результати творчого проекту «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)» можуть бути використані для аргументації продуктивності етюдного методу у площині сучасної театральної педагогіки і, своєю чергою, стануть підставою для коригування навчальних планів освітньо-професійної програми «Акторське мистецтво театру і кіно» та оновлення навчальних програм таких дисциплін як «Майстерність актора», «Акторський тренінг», «Робота над роллю».

Статті, у яких висвітлено основні положення наукового обґрунтування, представлено у публікаціях у наукових фахових виданнях України:

1. Локтіонов Є. «Метод – художній метод – творчий метод»: досвід сценічної практики. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2024. № 35. С. 81–88. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318073>.
2. Локтіонов Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 24–30. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305187>.
3. Локтіонов Є. Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 27. С. 278-286. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.278-286>.

Наукова апробація відбулася в межах виступів на конференціях та у форматі 3 статей у фахових виданнях категорії Б.

Структура та обсяг НОТМП. НОТМП складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг – 130 сторінок, основний обсяг – 95 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ХУДОЖНІЙ МЕТОД – ЕТЮДНИЙ МЕТОД: ВІД КАНОНУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПРАКТИК

1.1. Художній метод: історичний аспект, структурні особливості, принципи

Характеризуючи світовий та вітчизняний театральний ландшафт на початку III тисячоліття, ми вже пов'язували його із ситуацією «певної «розмитості», що спричинена втратою сталих критеріїв» [51, 81]. Так само для нас принциповим залишається той факт, що «в методологічному аспекті вітчизняний театр пострадянської доби перебуває з одного боку – в інерції перманентного усвідомлення девальвації значимості старих сенсів та підходів, а іноді й їхньої цілковитої скомпрометованості, з іншого – в намаганні «вписатися» у загальний європейський контекст, осмислити переваги та ризики, які ним обумовлені» [51, 81].

Наразі зазначимо, що сучасна гуманітаристика розвивається та трансформується відповідно якісним змінам, які завжди спричинені неодмінним перманентним виникненням нової картини світу в суспільстві та, як результат, формуванням нового типу самосвідомості. Оновлений контекст диктує в даному випадку принциповий перегляд базових пізнавальних засад та самої системи досліджень навколишньої дійсності в цілому. При цьому весь масив раніше здобутого попередніми поколіннями наукового фактажу, разом з усіма гіпотезами, теоріями та інтерпретаціями фактів, не заперечується в принципі, а стає суміжним випадком у погляді на нову ситуацію, нові аспекти актуальної картини світу.

Таким чином, нові об'єкти пізнання народжують нові методи дослідження, що, своєю чергою, забезпечує безперервність наукового прогресу в принципі.

Зважаючи на досвід першої чверті ХХІ століття у вітчизняній театральній практиці, можна сміливо констатувати наявність всіх ознак подібного фазового переходу та відкриття якісно нового періоду для українського драматичного театру. Зменшення довіри до вчорашніх критеріїв оцінювання, що були застосовані до теоретичних розвідок та мистецьких проєктів театральних діячів минулого, та до висновків, до яких, зрештою, ці дослідження призвели, загострює ситуацію невизначеності та неузгодженості практичних завдань та теоретичних установок. Тому, наразі, видається необхідним напрацювання якщо не принципово нового методологічного апарату, то хоча б узгодження нового ставлення до актуальної соціокультурної ситуації, що склалася в сценічному мистецтві.

Дослідження як в природничих, так і в гуманітарних науках ХХ та ХХІ століть, давно виокремили, вивчаючи нестабільні процеси в живій та неживій природі, як базову, дихотомію *«хаос – порядок»*, *«випадковість – закономірність»*, *«невпорядкованість – структура»* тощо.

Згідно синергетичному підходу цю дихотомію формує універсальна картина дійсності, а жорстка детермінація простежується виключно в простих граничних випадках, тоді як незворотність та перманентне становлення набувають ознак універсальності [див. 94]. Інакше кажучи, головною науковою установкою, що характеризує суть останніх революційних змін у гуманітаристиці, можна вважати такий погляд на світ, де в непростий спосіб співіснують впорядковані структури (ті, що відповідають принципам наукової верифікації, логіки каузальності та об'єктивності) та відкриті системи (в яких не впорядковані ані факти, ані події).

Театр, на наш погляд, якраз і є тією територією, на якій можуть зустрітися такі, здавалося б, різні сфери людського буття як культура (сфера суб'єктивних переживань, що фіксує свій досвід радше в образах, ніж в поняттях, орієнтована індивідуально) та наука (з її схильністю до узагальнень, опертям на надіндивідуальний досвід). Таким чином, приналежність до цих різних сфер робить дослідження в галузі сценічного мистецтва такими, що безпосередньо корелюються з тим революційним поворотом, про який йшлося вище. А його головний сенс і полягає у подоланні даної антиномії, в дослідженні життєвої повсякденності в її безкінечних індивідуальних проявах та непередбачуваності інструментами науки. Ба більше, саме театр, з його зосередженістю на безпосередній конкретиці, здатний зробити об'єктом свого пізнання людське життя в його, з одного боку, емоційній достовірності та конкретній втіленості, тоді як з іншого – може віднайти за індивідуальним проявом загальні стійкі тенденції, закономірності та сенси, одночасно верифікуючи результати на логічність та істинність.

Подібні розвідки є тим актуальнішими, чим потужнішим стає постмодерністська/метамодерністська ревізія усталених категорій. Проте, навіть у цій новій епістемологічній реальності іманентна людській природі потреба орієнтуватися на істину, яку можна довести, залишатиметься базовою. Хоча навіть цей постулат останнім часом піддається сумніву, оскільки «нові літературно-мистецькі шукання, які відштовхуються від мистецько-видовищних форм культури 70-90-х років ХХ століття настільки індивідуалізовані, що не можуть стати способом пізнання. Реалізувати ж ті завдання, які передбачає «метод» (художній), тим більше проблематично, оскільки літературно-мистецькі твори метамодерністської спрямованості не мусять виконувати жодної з визначених класичним мистецтвом функцій» [66, 245].

До того ж все частіше констатується «перегляд структурних елементів художнього твору, якими користувалося класичне європейське мистецтво від греко-римської доби (*мімесис*), середньовіччя (*канон*), ренесанс (*стиль*), Новий час (*образ, форма*), 20-30-ті рр. ХХ ст. (*метод*)» [65, 251].

В цьому контексті значний інтерес становить для нас феномен *Lebenswelt*, поняття яким оперував в своїх пізніх роботах один з найвизначніших мислителів ХІХ та ХХ століть, засновник феноменології, німецький філософ **Едмунд Гуссерль** (1859-1938). Цей термін українською можна перекласти як «життєвий світ» чи «життєсвіт». За Е. Гуссерлем, це сукупність суб'єктивних смислових уявлень, очевидностей, що генеруються в свідомості так званим «світом-обрієм» всіх людських устремлінь та цілей, які, своєю чергою, реалізуються в предметах [див. 18, 19].

Саме Е. Гуссерль висунув тезу щодо кризи європейських наук, яку він пов'язував із забуттям *Lebenswelt* як смислової основи науки [див. 19]. Остання ж не має дедукувати свої положення зі сфери повсякденного досвіду, але вона неодмінно робить це за допомогою сприйняття (як головного засобу виникнення абстракцій з одного боку, так і засобу кінцевої верифікації наукової теорії – з іншого).

Розвнути ці ідеї та ввести *Lebenswelt* в сферу безпосереднього пізнання реальних та конкретних в суспільному та історичному контекстах даних вдалося послідовнику та учню Е. Гуссерля, австрійському філософу та соціологу **Альфреду Шюцу** (1899-1959), який зробив категорію *повсякденності* головною в своїх теоретичних розвідках. Світ повсякденності, за А. Шюцом, має принципово інтерсуб'єктивну структуру і є основою для формування всіх інших типів досвіду, які, своєю чергою, утворюють певні культурні установки зі своїми внутрішніми формами організації та когнітивними стилями [див. 58, 96].

Для нашої теми принциповим є той висновок вище згаданих філософів, що дослідження культури (та соціальної реальності як її конкретного втілення) можливе й навіть бажане саме від індивідуальних установок, від мотивацій та вчинків окремо взятої людини, від її «життєсвіту». А пізнання конкретного, одиничного, індивідуального, як відомо, і є сферою інтересів драматичного театру. Тому потенціал використання напрацювань в суміжних гуманітарних дисциплінах стає все актуальнішим.

Слід завважити, що досвід ХХ століття в гуманітарних науках засвідчив потужну автономізацію дослідницьких траєкторій та створення фундаментальних методологічних баз.

В контексті найширших філософських розвідок у цю галузь, продовживши та розвинувши традицію, що була започаткована ще **Р. Декартом** та **І. Кантом**, помітний внесок зробили такі дослідники, як **Г.-Г. Гадамер** [див. 20, 83], **Ж.-П. Сартр** [див. 95], **Т. Кун** [див. 46, 88], **М. Попович** [див. 73], **К. Поппер** [див. 63], **П. Фейсрабенд** [див. 82, 87].

Дуже потужною також була спроба здійснення аналізу творів мистецтва (здебільшого – образотворчого), зроблена цілою плеядою найталановитіших мистецтвознавців першої половини ХХ століття. Питання пошуків методологічних основ цієї дисципліни, інтерпретації форми та змісту творів живопису і не тільки, їхня кореляція з іншими видами художньої творчості – ось той підмурівок, на якому трималися тогочасні інтелектуальні зусилля. Наразі варто згадати і **Генріха Вельфліна** (1864-1945), швейцарського історика мистецтва, автора концепції «історії мистецтв без імен», одного з «батьків» формального методу [див. 100], і **Абі Варбурга** (1866-1929), німецького дослідника, творця методу «іконологічного аналізу», і **Макса Дворжака** (1874-1921), члена Віденської класичної школи, автора концепції історії мистецтва як історії ідей, і **Ганса Тітце** (1880-1954), австрійсько-американського

науковця, одного з піонерів обґрунтування теоретико-практичного паритету при створенні нової методології наукових досліджень, і **Фріца Заксля** (1890-1948), вірного учня Абі Варбурга, одного з adeptів іконологічного методу дослідження мистецтва, і **Ервіна Панофскі** (1892-1968), абсолютну «суперзірку» іконології [див. 92, 93], і **Ганса Зедльмайра** (1896-1984), австрійського теоретика, методолога, дослідника готичної архітектури [див. 97], і, нарешті, **Ернста Гомбріха** (1909-2001), автора найпопулярнішої в світі «Історії мистецтва» [див. 26]. Всіх цих вчених об'єднує таке важливе для теми нашого дослідження розуміння історії мистецтва як частини загального розвитку людського суспільства, залученість її до загального, найширшого контексту, необхідність інтерпретувати її як структуру ієрархічну та багаторівневу, де існування на рівні «символічних форм» (**Е. Кассіпер**) так само важливо, як і фактологічний аналіз, наявність певних оперативних процедур та увага до найменших дрібниць.

Але в другій половині ХХ століття в гуманітарному полі ситуація змінюється, «з одного боку – відбувається потужне нарощення категоріального апарату, з'являються нові теорії, методи дослідження, школи, напрями, художні та творчі методи, підходи, «системи», а з іншого – зростає скептичне ставлення до наукового знання як до такого, що може забезпечити безпосередній доступ до останньої істини. Показовими у цьому контексті, вочевидь, є розвідки американського філософа **Пола Карла Фейсрабенда** (1924-1994), який відстоював принцип проліферації (розмноження) теорій, займав послідовну позицію теоретичного і методологічного плюралізму та наполягав на існуванні сукупності рівноправних типів знання» [51, 83].

Все частіше лунає думка, що подібні методологічні засади – це «знак потреб у новому типі аргументації, новому рівні інтелектуальної свободи і свободи ризику, новому типі дослідника, ерудованішого, «знатока»

щонайменше з кількох видів знань, як у гуманітарній зоні, так і у фізиці, біології, психології, практиках художньої культури тощо. І це сьогодні – головний виклик» [37, 451].

Симптоматично, що в теорії драматичного театру наявні дуже схожі тенденції, адже ми все частіше чуємо маніфестації унікальності окремого персонального досвіду, заперечення можливості віднайдення універсальних, «магістральних» шляхів у мистецтві. Так, наприклад, основні морфологічні особливості сучасної сценічної практики засновник концепції «постдраматичного театру» **Ханс-Тіс Леман** (1944-2022) визначає в такий спосіб: «<...> багатозначність, мистецтво як фікція, театр як процес, відсутність спадковості традиції, різнорідність та неоднотиповість (гетерогенність), нетекстуальність, текст лише як матеріал для опори, ставлення до тексту як до чогось авторитарного і архаїчного, деконструкція, *плюралізм* (курсив мій. – Є.Л.), множина кодів, руйнація, перверсії, деформація, актор як тема і головний персонаж, перформанс як щось третє між драмою і театром, антиміметичний принцип, театр, що не піддається інтерпретації» [89, 27].

Варто зауважити, що проблема методу і проблема художнього/творчого методу є однією з найскладніших в теоретико-практичному просторі дослідження такого феномену, як художня творчість. Саме тому вона завжди залишалася в фокусі уваги вітчизняних і зарубіжних діячів театрального мистецтва. Дуже умовно їх можна розділити на чотири групи:

1) «каталогізатори» (серед українських вчених слід виокремити **Олександра Клековкіна**, який намагається «розібратися у цих питаннях або принаймні трохи розкуйовдити їх, але не шляхом аргументації (адже довести, як відомо, можна все, що завгодно), а лише розклавши перед собою те, що можна вважати більш-менш безперечними фактами (саме

фактами, а не точками зору) і методами, якими ми ці факти видобуваємо» [31, 8], серед іноземних – **Артура Бартоу** (A. Bartow) [див. 79];

2) «дослідники міждисциплінарного дискурсу» (**О. Коваленко, Н. Корнієнко, О. Левченко, М. Шаповал, Н. Шевченко**), теоретичні розвідки яких ґрунтуються на переконанні, що сьогодні «час інтенсивнішого пошуку на межових територіях» [43, 11];

3) «інтерпретатори» (дослідники на кшталт американської дослідниці театрального мистецтва **Івани Чаббак** [див. 81], які претендують на переосмислення старих методик та пропонують власні, авторські педагогічні підходи);

4) «біографи» (дослідники персональних творчих методів видатних діячів театрального мистецтва; серед українських виокремимо **Г. Веселовську** [див. 10, 16], **Н. Єрмакову** [див. 27], **В. Заболотну** [див. 28], **О. Клековкіна** [див. 33], **Р. Коломійця** [див. 35, 36], **Н. Корнієнко** [див. 39, 41, 44], **Г. Липківську** [див. 50], **В. Мельниченка** [див. 60]).

Проте, ситуація наразі залишається більш ніж суперечливою. З одного боку, як зазначав в одній із своїх підсумкових (програмних) розвідок український філософ, культуролог та дослідник наукової методології **Сергій Кримський** (1930-2010): «Метод є категоріальною характеристикою науки. Він є рівно необхідним як на шляху пошуку істини, так і її усвідомлення в контексті знання» [45, 110], з іншого, за словами того самого вченого, – «плюралізм стає не тільки ідеологією, а й виразом об'єктивного стану речей. Навіть природознавство засвоює ідею онтологічної відносності, тобто багаторакурсності вияву об'єктів з погляду багаторівневої будови реальності та багатоваріантності її моделювання» [45, 5].

Виходячи з розуміння наддинамічної ситуації в сучасному соціокультурному просторі, принциповим стає усвідомлення особливостей

та специфіки творчого методу в сьогоденному контексті. В цьому питанні ми солідаризуємося з думкою української дослідниці **Олени Оніщенко**, яка зазначає, що «специфіку некласичної естетики на теперішньому етапі значною мірою визначає її функціонування в умовах *поліметодології* (курсив мій. – Є. Л.)» [64, 53].

Ми дозволимо собі розлогу цитату з нашої статті «Метод – художній метод – творчий метод»: досвід сценічної практики», оскільки саме там були сформульовані базові для подальших роздумів визначення структури та принципів художнього методу як такого.

«Насамперед слід наголосити, що художній метод – це багатоскладове поняття, яке визначається предметом мистецтва, це та чи інша об’єктивна даність у безпосередніх конкретно-почуттєвих взаєминах людини з навколишнім світом, що має бути проінтерпретована специфічно художнім чином і стати основним принципом, засобом художньо-творчого пізнання конкретного різноманіття реальної дійсності.

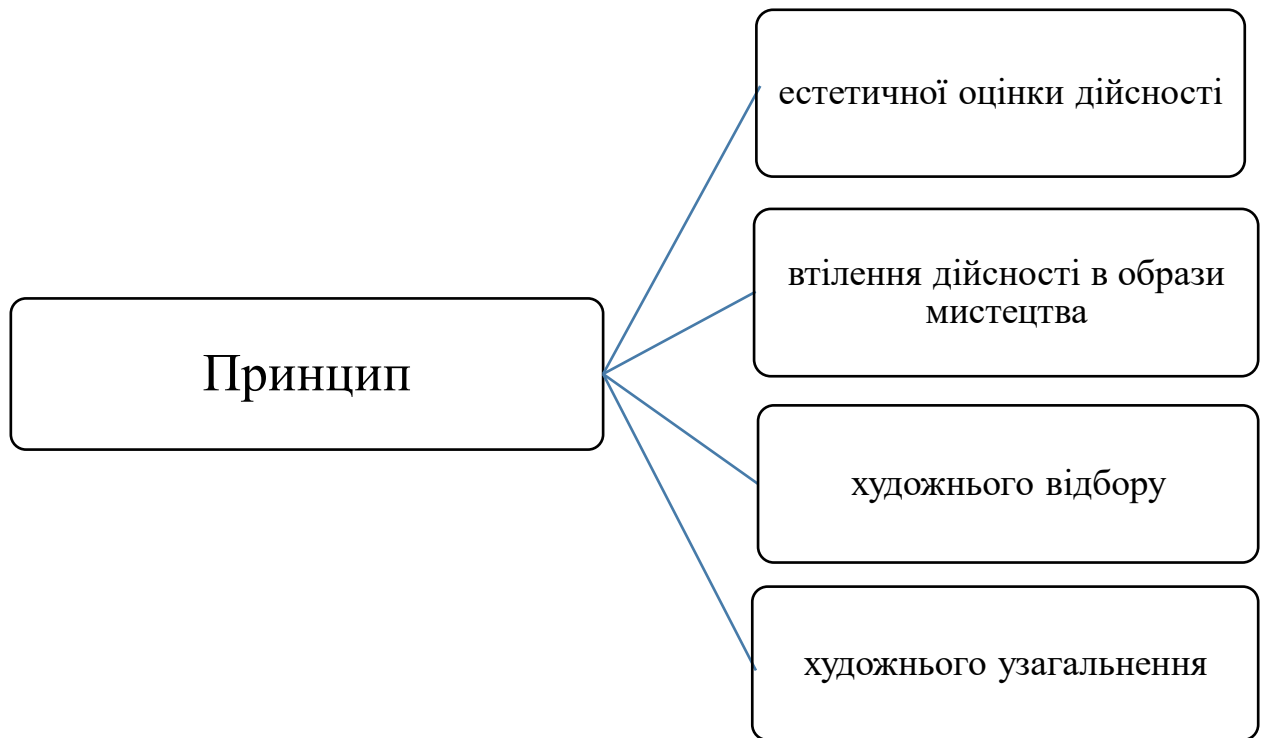
Отже:



Виходячи з цих визначень, зрозуміло, що художній метод може трактуватися як:

- 1) сукупність прийомів та художніх засобів;
- 2) спосіб пізнання та відображення реальності й художнього вираження будь-яких детермінантів в структурі «людина – світ»;
- 3) феномен естетичного осмислення мистецтвом дійсності;
- 4) система загальних ідеологічних принципів.

Наступний етап відпрацювання художнього методу актуалізує визначення його наступних принципів:



Слід зауважити, що всі означені принципи не існують окремо, вони певним чином взаємообумовлені та мають тісний зв'язок» [51, 84-85].

Таким чином, з одного боку, надважливим в подальшому аналізі усвідомлювати цю взаємообумовленість частин цілого, неможливість ізолювати світоглядну, ідеологічну складову від інструментально-технологічної, ціннісні установки – від операційно-ремісничих, адже «будь-який метод створюється передусім для певної діяльності, він синтезує в собі і світогляд, і деякі інші складники джерел утворення методу» [77, 3], з іншого ж «метод не може бути редукований до чисто інструментального функціонування, до простого знаряддя, але передбачає усвідомлення нормативно апаратних засобів та ціннісних настанов у їх нероздільній єдності» [45, 111].

Зважаючи на отримані результати, надважливим в подальшому аналізі усвідомлювати взаємообумовленість частин цілого, неможливість ізольовати світоглядну, ідеологічну складову від інструментально-технологічної, ціннісні установки – від операційно-ремісничих, адже «будь-який метод створюється передусім для певної діяльності, він синтезує в собі і світогляд, і деякі інші складники джерел утворення методу» [77, 3].

Проте, іноді штучне членування певних елементів цілісної структури може стати у нагоді під час використання аналітичного чи структурно-функціонального методів при дослідженні конкретних художніх підходів. Так, на першому ж етапі ми умовно можемо віднести до «верхніх поверхів» все, що стосується канонізації, до «нижніх» – технологічні аспекти та історично обумовлені «стильові ознаки часу». Це одразу виводить з поля смакових уподобань, оціночно забарвленої дихотомії «застаріле» – «інноваційне», «несучасне» – «модерне», «неактуальне» – «актуальне», оскільки наша оптика буде спрямована через сучасні естетичні тренди (які, дійсно, змінюються з колосальною швидкістю) на широке коло загальнолюдських проблем та світоглядних установок.

Загальновідомо, що театральне мистецтво за своєю природою безпосереднього залежить від впливу на реципієнтів, їхнього сьогоденного відгуку, саме тому театр настільки чутливий до найменших трансформацій в соціокультурному просторі, «голосу вулиці», банальних технологічних змін.

В цьому контексті для нас надважливим є залишатися поза детермінації наших розвідок актуальними «естетиками» чи «модами», а перебувати в полі «ідей».

Для прикладу. Загальновідомо, що такий найреволюційніший та найрадикальніший творчий метод як імпресіонізм, вже за три десятиліття

після свого скандального тріумфу та неймовірної популярності, не тільки не став мейнстримною течією в образотворчому мистецтві, але й перетворився на ретроградний та консервативний в очах наступного покоління живописців, які презентували авангардне мистецтво. Так само в музиці, сонатна форма, якщо розглядати її не просто як певну музичну структуру, а творчий метод, що передбачає створення динамічного процесу розвитку, конфлікту, трансформації та синтезу контрастних тем, ніяким чином не є головним способом написання музики сучасними композиторами, однак це не забороняє нікому використовувати цей метод **як один з багатьох інших.**

Очевидно, що йдеться не про переваги та недоліки конкретних творчих методів, а про те, **хто і в який спосіб** ними користується. Тоді як можливість реанімувати чи актуалізувати їхній потенціал несподівано в перспективі ставатимуть одним із шляхів оновлення та експерименту, а не стагнації чи занепаду.

Більш того, зміни в театральній практиці, у виконавських техніках поступово акумулюються в колективній свідомості митців, які оволодівають новою сценічною лексикою та трансформують свій інструментарій. Тому розвиток принципово не може здійснюватися лінійно та кумулятивно в примітивному значенні слова, тому що на кожному етапі «проблемна ситуація» не може бути тотожною попередній, вона обов'язково матиме свої, притаманні лише їй конотації.

Таким чином, ми моделюємо ситуацію, коли неможливість встановити певну ієрархічну шкалу підходів та творчих методів стає не слабкою, а сильною стороною, навіть – дослідницькою стратегією, оскільки метод «є здатним проблематизувати пізнавальні ситуації, ставити знак питання, піддавати сумніву ідеї, що протилежні його ідеалам, усім його ціннісним настановам. При такому розумінні метод постає як спосіб керування конструктивною та критичною діяльністю пізнання, розкриттям

функцій затвердження та заперечення в процесі руху до істини, селекції реального та ілюзорного, нормального та аномального, адекватного та неадекватного» [45, 112-113].

Так «старі» питання легко набуватимуть статусу актуальних, оскільки головна ознака «вічності» – принципова невирішуваність.

Саме такий потенціал ми вбачаємо в етюдному методі, який ще в момент свого створення одразу претендував на певну універсальність, передбачав можливість використання низки ремісничих прийомів, які могли бути застосовані в різних (іноді навіть – протилежних) напрямках та «естетиках».

1.2. Етюдний метод: загальна характеристика

Насамперед, зазначимо, що до цього часу термінологічний статус словосполучення «етюдний метод» в цілому залишається невизначеним. По-перше, саме слово «етюд» використовується у різних сенсах, а подекуди – і протилежних значеннях. По-друге, навіть у працях авторів цього терміну та найголовніших пропагандистів даного методу це словосполучення зустрічається доволі рідко, натомість набагато частіше використовується термін «дієвий аналіз».

Отже, маємо парадоксальну ситуацію: метод, який у вітчизняній театральній школі більше ніж півстоліття вважається найдієвішим та найвпливовішим, наразі в теоретичному полі потребує додаткової легітимізації. Ускладнює ситуацію і той факт, що з моменту свого виникнення та формулювання основних методологічних засад, етюдний метод майже одразу ж став, з одного боку, предметом догматизації та некритичного використання, а з іншого – предметом абсолютного

несприйняття, звинувачень та спотворень, що найчастіше відбувалося через необізнаність та поверхневе знайомство з основними принципами та прийомами методу.

Особливості розвитку українського театрального мистецтва та намагання знайти ним своє місце в загальному європейському контексті актуалізують необхідність використання потенціалу етюдного методу, спонукають до визначення нових підходів і напрямів та відділення «технології» від «ідеології», оскільки на даному етапі розвитку вітчизняного театру цей метод видається найбільш ефективним та переконливим на практиці.

Окрім того, етюдний метод не є тільки технологічною складовою професії, певним прикладним інструментарієм, він має глибинні методологічні, психологічні та світоглядні основи, що втілюються в головній його інтенції – спробі відірватися від слова як від головного формотворчого чинника, аби декодувати первинний авторський імпульс, його змістовну компоненту.

Аналіз останніх публікацій за означеною темою дає підстави констатувати той факт, що переважна більшість друкованих праць – це роботи, присвячені ролі етюдних форм у підготовці акторів та режисерів естрадного відділення [див. 25; 1, 263-265], до того ж, відповідно до специфіки навчального процесу, найчастіше йдеться про етюд-номер, про етюд як форму сценічного мистецтва, як про певний самодостатній витвір.

Також є розвідки, де ця проблема розглядається побіжно на тлі дослідження такого феномену театрального мистецтва, як імпровізація [див. 69].

Зустрічаються роботи, де автори зосереджують увагу на історичному аспекті розвитку методу та узагальненні основних теоретичних засад [див. 68].

Але ці дослідження мають вузькоспеціалізований та фрагментарний характер, тому одним з пріоритетних завдань наших розвідок є заповнення цієї лакуни та дослідження потенціалу етюдного методу у філософському, психологічному та технологічному аспектах в театральній практиці.

Не буде перебільшенням твердження, що гуманітарні процеси на межі ХІХ та ХХ століть, значною мірою, стимулювалися філософськими наративами **Фрідріха Ніцше** (1844-1900). Його ідеї вплинули на формування нового світогляду, «перезбирання» світу як такого, зрештою, про вічну боротьбу між сонячним Аполлоном та сутінковим Діонісом. Ця головна дихотомія, вперше сформульована в ранній роботі ученого «Народження трагедії з духу музики» (1872), як стає все зрозуміліше з плином часу, визначила «больову точку» роздумів найвизначніших мислителів та митців минулого сторіччя.

Проголошена опозиція *«тінь – світло»*, *«хаос – порядок»*, *«незрозумілість – визначеність»*, *«ентропія – сталість»* стала філософською та методологічною основою для багатьох гуманітарних розвідок. Як зазначає українська дослідниця питань загальної антропології театру О. Левченко: «Саме Ніцше визначив сутність театру у реалізованій єдності двох начал – аполлонівського («ілюзії» – впорядковуючої форми) та діонісійського («сну» – позасвідомої творчої енергії)» [49, 13].

Принциповою наразі є теза: на початку ХХ століття людина стала усвідомлювати себе через саму себе, тобто через щось, що має кінець, межю. Це кардинально інша позиція порівняно з тим, коли людина маніфестувала себе через сили, що її перевищують (пращури, надлюдські фактори, Абсолют), а починаючи з епохи Відродження та епохи Просвітництва, стала конструювати себе через таку саму людину. Процес завершився до початку ХХ століття.

Саме «процес внутрішнього відтворення тієї довершеної цілісності» [49, 13-14], тією чи іншою мірою, в тих чи інших термінах, став конче важливим для багатьох визначних театральних діячів ХХ століття. До того ж на технологічному рівні принцип свідомого занурення у хаос з подальшим віднайденням певної внутрішньої структури, внутрішньої гармонії став методичним дороговказом для більшості практиків театру.

Вражаючими є збіги в практичних та теоретичних пошуках найвизначніших діячів сцени минулого століття.

Наведемо кілька прикладів.

а) Ідеальний репетиційний процес французький актор, режисер, керівник театру «Атенеї» та засновник легендарної «Картелі чотирьох» **Луї Жуве** (1887-1951) описує в такий спосіб: «<...> робота повинна пройти через дві фази: період розпаду порядку, оволодіння знанням і впевненістю, а потім через момент відтворення. Фаза, яку він (Луї Жуве. – Є. Л.) називає «розпадом», складається з *свідомого впадання в хаос, у шматуванні матеріалу, у відмові від пояснювальних планів, у нехтуванні всіма технічними принципами і стилістичними випробовуваннями* (курсив мій. – Є. Л.), аж поки не настає «мінлива нерішучість», невпевненість, яку він вважає «потрібною для звільнення розуму». Це стан добровільного безладу, який уможливорює «збільшення ідей, спроб, точок зору – аж до парадоксу». <...> Наступною фазою є робота над «асоціативністю», над синтезом вільних елементів, коли лицедій працює над створенням послідовності дії, над пропозиціями щодо *mise en scène*, використовуючи фрагменти, які виникли в фазі руйнування» [цит. за 5, 190].

б) Наступний приклад – свідчення одного з найепатажніших та найавторитетніших митців ХХ століття – теоретика театру, поета, драматурга, актора, режисера та художника **Антонена Арто** (1896-1948) з його програмного тексту «Театр східний і театр західний» (1935): «<...>

оскільки слово може поєднуватися з усім, що в конкретній сфері театру є просторовим і значущим, то це означає поводитися з ним як із твердим тілом, здатним розхитувати інші предмети спершу в повітрі, а згодом у набагато загадковішій та прихованішій сфері, яка сама допускає протяжність, і цю приховану, але протяжну сферу неважко ідентифікувати, з одного боку, зі *сферою анархії форм*, а другого – зі *сферою безперервної формотворчості* (курсив мій. – Є. Л.)» [4, 77].

І, зрештою, який вихід із ситуації, що склалася, пропонує Арто: «Отже, змінити спрямованість слова в театрі означає скористатися ним у конкретному та просторовому сенсі, й оскільки слово може поєднуватися з усім, що в конкретній сфері театру є просторовим і значущим, то це означає поводитися з ним як із твердим тілом, здатним розхитувати інші предмети спершу в повітрі, а згодом у набагато загадковішій та прихованішій сфері, яка сама допускає протяжність, і цю приховану, але протяжну сферу неважко ідентифікувати, з одного боку, зі *сферою анархії форм*, а другого – зі *сферою безперервної формотворчості* (курсив мій. – Є. Л.)» [4, 77].

в) Абсолютно несподіваним є свідчення **Ганса-Йохіма Бунге** (1919-1990), драматурга, режисера, журналіста, дослідника творчості та актора трупи **Бертольда Брехта** (1898-1956), який, стверджував, що Брехт організовував репетиційний процес в такий самий спосіб, створюючи спочатку ситуацію суцільного хаосу, а потім рухаючись до все більшої ясності та регламентації» [див. 5, 192].

г) Важливим є опис власного досвіду легендарним англійським режисером театру і кіно **Пітером Бруком** (1925-2022), що, по суті, фактично сприймається як «інструкція» з використання етюдного методу: «<...> коли актори звикли розпочинати репетицію за столом за чашкою

кави, життєво необхідно вивільнити творчий потенціал їхнього тіла, вдаючись до вправ та імпровізації. Щоб бути достатньо вільним, щоб відчувати контакт між персонажами, часто корисно замінити текст іншими словами, скористатися іншими рухами. Але, звичайно, це все тимчасовий процес, його слід пройти, щоб досягнути тієї надзвичайно складної, невловимої речі, що полягає в усвідомленні своєї внутрішньої сутності – і одночасно бути здатним на повний голос говорити про найінтимніше» [8, 38].

Цікаво, що в залежності від того, до якого «табору» (акторського, режисерського чи драматургічного) належить той чи інший художник, змінюється співвідношення «хаос – порядок». П. Брук залишається на боці інтересів режисера [див. 8, 119-120].

г) У контексті розгляду методології акторського мистецтва неможливо не звернутися до думок однієї з найавторитетніших постатей в театрі ХХ століття, практика-експериментатора та теоретика театру **Єжи Гротовського** (1933-1999), автора, можливо, найважливішого маніфесту «На шляхах до вбогого театру», який в своїй статті «Методичне дослідження» (1967), що пояснювала цілі роботи його Інституту, взагалі наполягав на існуванні виключно апостеріорного театрального знання, здобутого в результаті проб та помилок, а також стверджував хибність будь-яких методів, що не ведуть до невідомого та непередбачуваного [див. 84].

д) Нарешті, своєрідно підсумовує та узагальнює пошуки вищезгаданих митців засновник Міжнародної школи театральної антропології, італійський театральний режисер та педагог **Евдженіо Барба** (нар. 1936): «Очевидно, що лицедій може працювати над своїми акціями (дикція, тональність, сила звуку, манера триматися, інтенсивність) без обдумування того, що він захоче передати глядачеві, коли процес

завершитися. Тому, можна сказати, що він працює над *передвиражальним* рівнем (курсив мій. – Є. Л.)» [5, 170].

Варто зауважити, що для Барби термін «передвиражальний рівень» дуже важливий, і розуміти його слід розширено, оскільки в ньому закладено весь комплекс, пов'язаний з внутрішніми імпульсами актора та довербальною складовою його існування [див. 5, 170].

Як бачимо, в кожному з наведених випадків простежується спільний методологічний підхід: свідомий вихід в площину пошуку, невизначеності, навіть хаосу з подальшим впадінням в «становище людини, що знає світ» [48, 155]. До того ж цей досвід має специфічну, іманентну саме театрові природу, він не має ані утилітарного, ані практично-ужиткового характеру.

Тепер проаналізуємо основні технологічні механізми етюдного методу в означеному контексті.

Слід зазначити, що саме слово «етюд» (від. фр. *étude* – «штудія», «робота») для мистецтва зовсім не нове. Етюдом в образотворчому мистецтві називають невеликий твір, виконаний, зазвичай, з натури з метою її дослідження; він, як правило, слугує попередньою розробкою більшого полотна або скульптури і дуже рідко набуває статусу окремого витвору мистецтва. Його функція допоміжна: рішення композиційних задач, пошук необхідного ракурсу, фіксація безпосереднього відчуття тощо.

Більш неоднозначний статус терміну «етюд» – в музичному мистецтві. З одного боку, це музична п'єса, зазвичай, віртуозного характеру, яка використовується для покращення та удосконалення технічних навичок (етюди Черні), що свідчить про її допоміжну роль, з іншого – це може бути абсолютно самостійний твір (наприклад, етюди Шопена), який призначений навіть для концертного виконання, як кінцевий мистецький продукт.

Не занурюючись глибоко у специфіку цього терміну в літературній сфері та спорті (шаховий етюд), перейдемо одразу до театрального контексту.

Варто завважити, що наразі тут ситуація найбільш невизначена: етюдом називають і невеликий драматичний твір, присвячений окремому питанню, і невелику за обсягом одноактну п'єсу, і «драматичну сцену» [69, 196], і логічно вибудований та сюжетно завершений уривок на іспиті з майстерності актора, і, нарешті, вправу імпровізаційного характеру, що сприяє розвитку та удосконаленню техніки акторського мистецтва. Також деякі дослідники виділяють поняття етюд-номер як окремий жанр сценічного мистецтва та навіть роблять спроби його класифікації [25, 73].

Очевидно, що за умови наявності такого різноманіття значень та конотацій тлумачити термін «етюд» в сценічному мистецтві слід більш широко, тому що, зрештою, він дійсно давно побутує в усіх цих контекстах.

Але сутнісним та принциповим для нас є те, що **етюд – це завжди перевірка акторським організмом драматичної ситуації, заданої автором (педагогом, режисером та ін.), hic et nunc.**

Маючи це на увазі, видається, що саме етюдний метод є найбільш оптимальним засобом вирішувати завдання генерування «живої» сценічної реальності.

Зрозуміло, що наразі не можна не оминати проблеми взаємозв'язку життєвої та сценічної реальностей. Як відомо, ще **Блаженний Августин** (354-430) говорив про діалектику в опозиції *«сценічна правда – штучність»* та їхню непросту детермінацію. Саме він перший зауважив: щоб бути правдивим актором на сцені, він має бути штучним персонажем.

До середини ХХ століття, коли й виникав та формувався етюдний метод, естетична думка накопичила безліч теорій та мистецьких ідей, що по-різному потрактовували цю специфічну взаємообумовленість. Дуже вдало їх структурував та класифікував видатний польський філософ Львівсько-Варшавської школи **Владислав Татаркевич** (1886-1980) [76, 268-269].

Не беручи до уваги ті радикальні погляди та естетичні теорії, що в принципі заперечують взаємозв'язок між мистецтвом та дійсністю, можемо резюмувати головну інтенцію наведених вище естетичних ідей, які умовно можна охарактеризувати як «реалістичні»: на сцені все має відбуватися не «як в житті», а за законами життя. Тобто нас цікавить не абстрактна життєподібність, а виявлення глибинних психологічних, соціальних, поведінкових структур.

Отже, на інструментальному рівні в загальних рисах – зрозуміло, спрощуючи та схематизуючи – сутність етюдного методу «<...> полягає в тому, що на початковому етапі роботи вибрана для постави п'єса не репетирується, як зазвичай, за столом, а після певного попереднього розбору аналізується в дії шляхом етюдів із імпровізованим текстом. Ці етюди слугують ніби сходинками, що ведуть актора до творчого засвоєння тексту п'єси, тобто до авторського слова як головного засобу сценічної образності» [34, 7].

Інакше кажучи, ми здійснюємо парадоксальний педагогічний та режисерський хід: *авторський текст* → *створення позатекстової сценічної реальності* → *авторський текст*.

Зрозуміло, що середня ланка цієї схеми і є змістовним ядром етюдного методу, який з моменту свого виникнення став об'єктом критики та звинувачень.

РОЗДІЛ 2

ЕТЮДНИЙ МЕТОД ЯК ЗАСІБ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРАТИВНОГО ТЕКСТУ В СЦЕНІЧНУ ЛЕКСИКУ

2.1. Етюдний метод: *pro et contra*

1. Одними з перших, хто почав ставити під сумнів дієвість методу були, як не дивно, ті, хто відстоював жорстку режисерську позицію. Логіка наступна: режисери, педагоги чи актори, остерігаючись втратити свіжість та безпосередність сприйняття і, внаслідок цього, поверхнево ознайомившись із матеріалом, покладаючись виключно на етюдний аналіз, нібито «розмивають» драматургічну структуру та заперечують наявність авторської конструкції. Інакше кажучи, вони починають репетиційний процес, не маючи сформованого задуму та чітко визначеної сфери пошуків.

По суті, це звинувачення в дилетантизмі, що базується виключно на інтуїції та абсолютній емпіриці. Крім того, критики цього типу застерігають режисерів-постановників від акторського свавілля: мовляв, даючи виконавцям стільки ступенів свободи та не маючи механізмів подальшої верифікації результатів пошуку, вони можуть непомітно для себе під впливом тільки особистісної чарівності відійти від авторської структури та взагалі спотворити первинний задум.

В реальності видається, що ці перестороги є насправді банальним непорозумінням. Справді, від дуже багатьох видатних театральних режисерів можна почути, що вони воліють не формулювати «надзавдання» вистави, так би мовити *a priori*, не обмежувати себе вербальними конструкціями перед практичними пробами безпосередньо на майданчику

та шукати авторські сенси разом з акторами колегіально. Ця позиція зараз стала навіть трюїзмом. Однак, дуже важко уявити собі, що режисер, беручи в роботу п'єси чи будь-який інший твір, не має певного емоційного враження від нього чи хоча б попереднього художнього рішення.

Не слід забувати, це, перш за все, важливий педагогічний прийом, що дає можливість генерувати потужну активність артистів, які відчують себе не тільки виконавцями чужої волі, а й співавторами майбутньої вистави, роблячи свої відкриття тут і зараз, покладаючись на власний досвід. Крім того, по-перше, режисерський задум не є чимось сталим та результативним, в процесі роботи він не може не уточнюватися, змінюватися у відповідності до акторських індивідуальностей, природних особливостей і «приносів» та ставати ближчим до авторського першоімпульсу; а по-друге, не формальне, поважливе ставлення до пошуків всіх учасників процесу, безумовно, забезпечує певну синергійність та абсолютно інший в якісному плані процес.

Зазначимо, що ця проблема давно помічена та це хибне протиріччя вирішено в такий спосіб: «Приблизні, невиразні уявлення про роль і п'єсу спрямують на неправильний шлях, змусять петляти, відхилятися, підмінювати авторські сюжетні ходи, авторські положення своїми власними, випадковими для образу. Зробити етюд – не просто. Етюд багато чого вимагає від актора. Мети він досягає лише тоді, коли наближає актора до п'єси, а не віддаляє його від неї. І для того, щоб це стало можливим, актор має глибоко зрозуміти основні ходи й задуми, закладені в драматичному творі» [34, 20].

2. Іншою проблемою стала відміна або зменшення значення популяризаторами етюдного методу так званого «застільного періоду». Критики методу наполягали на неможливості одразу охопити цілісну систему мотивів та взаємообумовленостей в п'єсі. Доцільність збереження

«застільного періоду» була для них необхідністю при холістичному підході до матеріалу.

Знову ж слід зауважити, що ця претензія – продукт поверхневого знайомства з основними принципами та прийомами методу, оскільки період «розвідки розумом» (так теоретики етюдного методу назвали «застільний період») нікуди не зникав, він тільки видозмінювався, будуючись на чергуванні читки п'єси за столом та миттєвій реалізації вилучених сенсів «на ногах», в безпосередній дії, з імпровізованим текстом.

Пропагандисти методу якраз і вважали цей технологічний хід найпотужнішим практичним засобом, по-перше, уникнення розриву фізичного та психічного на початковій стадії роботи, по-друге, збереження авторського тексту від надлишкового механічного використання, по-третє, зменшення втрат при переході від застільних репетицій на сценічний майданчик.

Таким чином, п'єса нібито досліджується з двох боків: з боку фізичного життя та поведінки персонажів та з боку змістовного, раціонального [див. 68, 34].

3. Одним з найбільш дискусійних питань методу є, безумовно, питання використання акторами імпровізаційного тексту в етюдних пробах. Опоненти методу наполягають, що він, орієнтуючись на випадковий текст, культивує недбале ставлення до слова, провокує зниження і так не досить високої культури сценічного мовлення. Оскільки наша мова в побуті, говорять критики методу, не відповідає вимогам мови на сцені в умовах публічності, то дуже шкідливо одразу дозволяти акторові використовувати спорадичну лексику, далеку від лексики автора.

Варто визнати, що творці етюдного методу дуже відповідально ставилися до цих застережень: «Опоненти етюдного методу часто

говорять, що актор не літератор і йому ніколи не піднятися до слова, народженого талантом автора, силою його мислення, і начебто все, що озвучує актор в етюді, буде дріб'язковішим, менш виразним, ніж в автентичному тексті п'єси. Навіщо тоді, кажуть вони, свідомо штовхати актора на вульгаризацію, чи не краще відразу ж збагатити його серце й мозок точним авторським словом? Але ж на початках авторське слово безсумнівно буде чужим в устах актора, далеким від того, що діється в його душі. <...> Й оскільки слово в етюді народжується в актора мимоволі, у результаті внутрішнього відчуття подій, то порівняння цього слова зі справжнім текстом допомагає визначити, наскільки чітко й добре актор оволодів *авторською думкою*. Власне тому на післяетюдних розглядах можна й треба говорити про авторську лексику» [34, 60-61].

Як бачимо, складається парадоксальна ситуація: якраз технологія використання імпровізаційного тексту, за думкою творців методу, і має «захистити» авторський текст, уберегти його від випадковостей, неточностей та побутової недбалості.

У цьому контексті надзвичайно важливою виявляється проблема моменту переходу від імпровізаційного (акторського) тексту до автентичного (авторського). Апологети методу досить витончено відповідають на це питання і не бачать: «в роботі такого періоду, який міг би називатися періодом переходу від імпровізації до справжнього авторського тексту. Однак саме це питання ставлять найчастіше. Мені здається, що таке питання виникає, якщо попередня робота велась із вини режисера не досить чітко, не досить конкретно. Або якщо актор задовольнявся тільки годинами репетицій, не заглядаючи в роль у нерепетиційний час» [34, 80].

Проте, не можна не зауважити, що цей контраргумент видається не досить переконливим і тепер для багатьох дослідників методу, які, спираючись на останні дослідження механізмів народження слова в

психолінгвістичному аспекті, маніфестують необхідність використання «зворотнього» педагогічного ходу від вербальної складової до створення позатекстової реальності персонажа [див. 68, 34-35].

Тому абсолютно логічним видається і наступне заперечення опонентів етюдного методу, яке стверджує, що той культивує у акторів відсутність необхідності вибудовувати структуру мови персонажа, не зважає на її особливості, на архітекtonіку фраз, залишаючи виконавців на побутовому рівні словесної взаємодії «під правду».

Наразі принциповим є те, що сам по собі етюдний метод не є самоціллю, він, безперечно, є лише тим інструментарієм, за допомогою якого ми тільки наближаємося до авторського тексту, повільно підступаємося до нього. Ніхто і не стверджує, що метод автоматично забезпечує народження яскравої, виразної та максимально наближеної до авторської мови: змістовної, наповненої, збагаченої підтекстами – так, унормованої – ні. Акторові доведеться провести дуже багато самостійної роботи після стадії етюдів, щоб опанувати формальні, стильові та індивідуальні особливості мови персонажа.

«Ми говорили про те, що після репетиції того чи іншого епізоду з імпровізованим текстом актор зразу ж переходить до столу, перечитує авторський текст, перевіряючи ним усе, що тільки що народилось у ході етюду. Й ось саме під час цих післяетюдних розглядів слід вимагати від акторів не тільки уточнення етюду за діями, темами, але й свідомо звертати їхню увагу на лексичну будову, граматичну структуру, ту чи іншу особливість мови героя, що проявились у тій чи іншій сцені» [34, 58].

4. Також об'єктом критики стала певна «дієцентричність» методу. Надмірне фокусування уваги саме на виявленні дієвої основи твору в процесі етюдного аналізу, на думку його противників, схематизує п'єсу, перешкоджає дослідженню мотивувань та причин, які цю дію провокують.

Але, на нашу думку, саме ця первинна спрямованість на дієву компоненту в етюді тотально активізує природу актора, змушує шукати та вибудовувати конкретну, а не умоглядну поведінку, перевіряти своїм організмом обставини існування в ролі. При виконанні етюдів не може не виникати мільйонів «чому?», «навіщо?», «а як я до цього ставлюся?». Тільки відповіді на ці питання актор отримує не опосередковано, а безпосередньо знаходячись в ситуації вимислу, тотально в неї занурившись.

5. З певною фетишизацією дії пов'язана й наступна засторога. Суть її у тому, що актор під час виконання етюдів, підлаштовуючи обставини під себе, під свою органіку, занадто боїться награти, вийти з зони свого комфорту і, таким чином, ризикує залишитися на рівні «я в запропонованих обставинах», не наближаючись до створення характеру з усіма його особливостями та специфічними рисами. Репетируючи етюдно, виконавець, мовляв, уніфікує характерологічні ознаки дійової особи, зупиняючись на середньостатистичних та притаманних саме йому, а не персонажу, проявах, роблячи таким чином свої ролі схожими одна на одну.

Видається, що тут так само наявна проблема використання термінів, а також актуалізується стара дилема: «від себе до образу (характеру)» чи «від образу (характеру) до себе». Для творців та ентузіастів етюдного методу дана опозиція трактується діалектично та дуже вишукано: звісно, йти треба тільки від себе, але заходити якомога далі. Мало того, пропагандисти методу не бачили тут великої небезпеки: при безперервній верифікації результатів творчих пошуків завжди можна коригувати їх у відповідності до першоджерела за умови спотворення авторського сенсу чи невірною розуміння обставин, стилю, жанру тощо.

«Деталі побуту, епохи, стилю, літературно-критичні дослідження – все це буде необхідним акторові свого часу, тоді, коли він заглибиться в стихію драматургічного матеріалу. На першому ж етапі, коли актор ще

нічого не знає про людину, яку він має зіграти, а режисер уже перевантажує його фантазію різноманітними загальними даними, актор сприймає їх холодно й раціонально. Він губиться перед численними різноманітними, широкими, але недостатньо для нього потрібними даними й жадібно шукає свою, особливу стежинку, яка привела б його до того таємничого незнайомця, слова якого зафіксовані в зошиті ролі. Адже через декілька місяців він, актор, ці слова вже повинен буде говорити від свого імені!» [34, 10].

6. Ще однією «больовою точкою» методу можна назвати його претензії на універсальність. Наразі варто виокремити три наступні проблеми: проблема зростання загального рівня акторської майстерності, проблема зменшення термінів роботи над матеріалом та випуском вистав, проблема суб'єкта (того, хто саме цим методом користується).

Слід зауважити, що це один із найвразливіших пунктів, тому що на кожну з цих проблем немає чіткої відповіді як в теоретичному аспекті, так і в безпосередній сценічній практиці. Дійсно, і зараз слухним залишається зауваження, що етюд допомагає лише обдарованому актору, котрий і без нього міг впоратися. Тоді як безталанному метод, як правило, здібностей не додає. Цей підпункт, головним чином, стосується педагогічної практики в театрі та профільних навчальних закладах. Друга проблема лежить в галузі виробничій, і це, скоріше, претензія до етюдного аналізу з боку режисерів-постановників. Насправді, таке бажане на початку формування методу скорочення термінів роботи над виставою наразі на практиці реалізується важко. Більш того, етюдний метод частіше ускладнює виробничий процес, ніж спрощує та прискорює його. І нарешті, варто визнати, етюдний метод – не зведення готових правил та технологічних прийомів, він безпосередньо залежить від таких складних чинників, як інтуїція, творчі здібності чи рівень загальної культури. Формальне

застосування елементів етюдного аналізу ніяким чином не гарантує високого художнього результату.

Всі вищезазначені недоліки та переваги методу здебільшого стосуються етюдів на сцені з п'єси чи іншого літературного твору. Водночас, виникає логічне питання, чи вичерпується поняття «етюд» тільки ними. І виявляється, що даний термін – значно ширший.

2.2. Типологізація етюдів-вправ

Наразі запропонуємо типологізацію етюдів, зважаючи на їхні морфологічні ознаки та функціональне значення. Зрозуміло, що ця класифікація буде, по-перше, неповною, а по-друге, не зовсім чіткою, оскільки, наприклад, прийом «татування» можуть застосовуватися до кожного з наведених нижче видів, а етюди на дослідження запропонованих обставин можуть будуватися на аналогіях. Проте зробити таку спробу, на наш погляд, варто.

Отже:

1) *Етюди на сцені з літературного твору (п'єси, роману, поеми тощо)*

Це, мабуть, найчисленніша категорія етюдів.

По суті, максимально спрощуючи, йдеться про імпровізовані сценічні проби, покликані дослідити, верифікувати та, зрештою, створити той тотальний «потік життя» на сценічному майданчику, який обумовив появу будь-якого друкованого символу (слова, цифри, розділового знаку тощо). Виходячи з того, що будь-який з цих символів – це видимий результат певного внутрішнього процесу, що має свою логіку, послідовність та інтенцію, які, своєю чергою, не мають вербальної

маніфестації. Можна констатувати, що етюд – це спосіб пізнання якомога більшої кількості обставин та невербальних компонентів п'єси, роману тощо. Одним словом, саме етюди мають забезпечити формування тієї умовної підводної частини айсберга, яка тримає на собі надводну, значно меншу за розміром.

Як було зазначено, друкованим стимулом для дослідження позатекстової реальності може бути не тільки п'єса чи прозовий твір. Умовно кажучи, список результатів вступних іспитів до театрального університету за будь-яке число може стати такою «п'єсою», адже за кожним прізвищем та оцінкою стоять свої, абсолютно унікальні обставини, які до цієї ж оцінки призвели (готувався півроку, займався на підготовчих курсах – вирішив вступити вчора, з товаришем за компанію; вступаю вперше, все для мене нове та незнайоме – з третьої спроби «штурмую» ВНЗ, знайомий з усіма в приймальній комісії; запізнився на свій час, прошу послухати останнім – сиджу з самого ранку, втомився, «перегорів»). Як не дивно, навіть позначка «не з'явився» в кожному з окремих випадків означає далеко не одне й те ж саме.

2) *Етюди-вправи та тренувальні етюди*

Ця категорія етюдів призначена саме для навчання, в процесі пізнання студентом свого психофізичного апарату, та має суто утилітарний характер. Кількість різних видів даних етюдів неосяжна та може збільшуватися ледь не кожним педагогом, виходячи з наявності миттєвих навчальних задач. Розглянемо деякі з них, найбільш, на нашу думку, репрезентативні.

- *«Стоп-кадр – повтор».*

Суть цих етюдів полягає у повному сценічному відтворенні певного (фіксованого) проміжку часо-просторового існування студента в будь-якій побутовій, повсякденній ситуації. Тобто в якийсь момент, після команди

«стоп!» та після визначення початкової точки дослідження, студент(-ти) має(-ють) «один до одного» відтворити свою поведінку у всіх компонентах: хронометражі, на рівні фізичного існування (просторове положення, мізансцена, кінеситична, гаптична та проксемічна складові, фізичне самопочуття тощо), на емоційному рівні (весь комплекс ставлень до обставин, що досліджуються), на когнітивному рівні (максимальна, за можливістю, сукупність «внутрішніх бачень», думок) та у вербальному плані (текст, якщо він був в «реальній» ситуації має повністю збігатися з текстом в етюді).

Методична користь цих тренажних вправ-етюдів полягає в наочності верифікації: ситуація в даному випадку для студента «рідна», «своя», «знайома», що допомагає уникнути певної умоглядності в аналізі результатів проби чи помилок; студент має привласнити та виправдати свою життєву реальність, відтворити внутрішній хід своїх же вольових імпульсів, думок тощо. Водночас, ми вже вводимо момент «вторинності», певної «штучності» сценічної ситуації, підводячи студента до розуміння акторської професії як «виконавської».

- *Етюди на пам'ять фізичних дій.*

Ця категорія етюдів, так само, добре знайома багатьом поколінням студентів акторського та режисерського відділень.

Цікаво, що після активного залучення етюдів на пам'ять фізичних дій (ПФД) до навчальної практики в середині ХХ століття (в якийсь момент взагалі здавалося, що саме ці етюди-вправи і є найнадійнішим засобом під час постановки акторської психофізики, найпрямішим шляхом до активізації творчої уяви, що і спровокувало майже директивний характер щодо їхнього виконання та, внаслідок цього, неминучу методологічну догматизацію останніх) настав період активного заперечення доцільності використання етюдів на ПФД в навчальній практиці. Дійсно, дуже часто

ми чуємо від студентів: навіщо брати уявну чашку, якщо можна взяти справжню і не витратити зайві зусилля на додаткову обставину, що тільки ускладнює шлях до створення почуття правди і віри у людини, яка знаходиться на сценічному майданчику та якій і без того важко повірити в запропоновані обставини, перебуваючи в умовах публічності. Дехто з викладачів майстерності актора взагалі не використовує ці етюди в своїй практиці, вважаючи їх якщо не шкідливими, то просто такими, що забирають багато часу та зусиль, не корелюючись, зрештою, з подальшими завданнями навчального процесу.

Отже, можна констатувати: статус етюдів на ПФД наразі невизначений та суперечливий: всім відомі етюди-вправи, які начебто є невід'ємною частиною навчання на першому курсі, залишаються чимось необов'язковим, нуднуватим та ніяким чином не пов'язаним з таким природним бажанням грати серйозні ролі та занурюватися в «психологічні глибини».

На нашу думку, протиріччя це ілюзорне, і виникає воно з банального непорозуміння, точніше, – з методологічно неправильно визначених завдань цих тренажних, по суті, вправ. Адже безпредметні дії самі по собі не є самоціллю етюдів, самостійним предметом дослідження (що відбувалося багато років поспіль, коли відпрацьовувалася сама точність відтворення, самий «трюк», якщо загострювати, а це, своєю чергою, вимагало концентрації всієї уваги на виконанні виключно даного елемента), етюди на ПФД за своїми принциповими завданнями нічим не відрізняються від будь-яких інших етюдів, вони так само призначені для дослідження запропонованих обставин всім психофізичним апаратом актора чи студента. Введення дій з уявними предметами – це тільки педагогічний прийом, спрямований на додаткову активізацію акторської уяви шляхом залучення нових «нереальних» реальностей.

- *Етюди на виправдане мовчання.*

Етюди на виправдане мовчання, як і попередня категорія етюдів, так само – «обов'язкова програма» навчання на першому курсі акторського відділення, і такий самий «страшний сон» студентів. Наразі головна проблема полягає в тому, що актори виступають в ролі драматургів своїх проб, авторів сюжетів, що, зазвичай, дуже важко поєднується на функціональному рівні. Тому так часто вже після перших показів виникає відчуття певної втоми, відчуття «замкненого кола», коли стає очевидною складність поєднання пошуків правди існування та органіки поведінки на сцені з досить умоглядними драматургічними конструкціями та структурами. І, природно, у студентів виникає позасвідоме бажання швидше проминути цей етап, перейти до професійної драматургії чи прозових творів, де правда, здається, вже «вшита» в перевірений часом матеріал, іманентна йому.

Однак, даний етап – чи не найпринциповіший у оволодінні акторським ремеслом! Задача педагога в цей момент – свідомо та наполегливо вести учня до розуміння того, що саме зараз відбувається найсуттєвіше в осягненні студентом своєї природи, що саме зараз він має осмислити холістичний характер свого існування на майданчику та дослідити «тотальне» влучення свого організму в дані обставини: в кожен окремий момент часу має бути наявна сума бачень, ставлень, думок, адже без уяви немає мислення та внутрішньої мови.

Таким чином, уява має стати головною умовою та рушійною силою для подальшого діяння. Водночас, уява має бути тією «зоною свободи», яка породжує безперервність сприйняття, незапрограмованість внутрішньої мови, спонтанність бачень, потоки вільних асоціацій. Цей етап, на нашу думку, – головна передумова існування людини в цій професії.

Недарма театральні педагоги стверджують: є актори з першим курсом, а є без нього.

Кількість подібних навчальних етюдів-тренажів, як зазначалося вище, майже безмежна (ми не зупиняємося тут на таких, відомих і всім викладачам, і всім студентам етюдах, як *етюди на фізичне самопочуття*, *етюди із заданим місцем дії*, *етюди на створення сценічної атмосфери*, *етюди на асоціації*, *етюди на композиційно-просторове рішення*, *пластичні етюди* (зважаючи на зростання ролі візуальності в сучасному театрі та розвитку специфічного типу оповіді, який пропонує, наприклад, фізичний театр, значення пластичних етюдів, вочевидь, збільшилося, як і вимоги до майбутніх акторів, тому що головним виражальним засобом все частіше стає не слово, а тіло виконавця, його фізичне буття), *етюди-спостереження*, *вербатім* (про ці етюди ми поговоримо окремо), *«Я – предмет»*, *«Пташиний двір»*, *«Я – тварина»*, *синхробофонеда*, *циркові етюди*, *етюди на перспективу (лінію) ролі* тощо), але принциповим є те, що необхідність в них може бути продиктована сьогоdnішньою ситуацією, конкретною сценічною задачею, миттєвою потребою розбурхати акторську уяву «тут і зараз».

Показово, що цінність подібних вправ вже давно відмічена українськими акторами та режисерами. Звернемося, наприклад, до практики видатного українського режисера, актора та теоретика театру **Леся Курбаса** (1887-1937), для якого етюдна практика та сама культура існування в етюді були надзвичайно важливими.

Звернемося до думки Данила Антоновича (1889-1975) про впровадження в своїй практиці Лесем Степановичем такого важливого для нього прийому акторської техніки, як *«включання-виключання»*: «Під час ранішньої лекції Курбаса про мистецтво актора ми довго мучилися над тим каверзним *«включанням і виключанням»*. Приглядаючись до наших невдалих мімодрам на цю тему, Курбас, кінець-кінцем, продемонстрував імпровізований тут же етюд, який поразив нас усіх легкістю і простотою переходу в стан і образ уявного персонажа етюда та моментального

переключення себе в роллю лектора, яким він тоді і був. Усе це було так просто, переконливо і ясно, що не можна було з дива вийти: чому ми самі не могли до цього додуматися?» [17, 215-216].

Одна з найбільших проблем, що хвилювала Леся Курбаса, як дослідника і теоретика театрального мистецтва, була проблема *ритму*. «Його приваблювали й повністю переконували бергсонівське поняття плинного часу і теорія відносності Айнштейна: ритм – поняття не лише часове, а й просторове. Все має свій ритм, навіть стіл, доводив Курбас. Роздуми й практичні експерименти з ритмом привели його до означення акторської гри як тривання у часі й просторі» [56, 98].

Ось, наприклад, як Майстр вирішує проблему, яка завжди стоїть перед нами в процесі роботи над етюдами на почуття темпоритму, під час репетицій над своєю програмною виставою «Макбет»: «...актори грають свої ролі мовчки, переказуючи п'єсу лише за допомогою міміки, експресії й рухів, а Курбас тихо й повільно читає вголос текст, розмірено відбиваючи ритм рукою» [56, 105].

Використовував Курбас етюд і як інструмент загального мистецького виховання акторів своєї трупи: акторів майбутнього, акторів-художників, акторів-співавторів. В його практиці були й *етюди на музичну тему*, й *етюди на картини* і *етюди на вірші*.

Наприклад, «...акторам пропонувалося жестами й рухами передати суть різних мистецьких творів. Серед таких завдань з композиції були полотна Рембрандта, Матіса, ван Гога, Гогена й Веронезе, музика Бетховена <...> й Ліста, вірші Байрона, Гете, Шевченка, Лесі Українки <...>. «Хто не вміє мислити образно, той не художник», – повторював Курбас. В образах втілено думки і прагнення цілої епохи. <...> Актор генерує, в термінах Т.С. Еліота, «об'єктні корелятиви» цих мистецьких творів із власним тілом, відтак сам стає творцем. Вивчаючи «жести», ритм,

динаміку і настроїв цих творів, актори уважніше ставилися до різних мистецьких звичаїв, форм і традицій зображати простір і час. Відтворюючи їх, актори демонстрували свої здібності до спостереження, вміння запам'ятати і достовірно відтворити життєвий факт» [56, 99-100].

3) *Етюди на біографію персонажів: етюди на «переджиття» або етюди на майбутнє персонажів*

Оскільки мистецтво театру – це, здебільшого, мистецтво теперішнього часу (за винятком тих моментів, коли використовуються такі прийоми, як «флешбек», «сон», «марення», «спогади» тощо), на сцені глядач бачить те, що відбувається з персонажем «тут і зараз», йому доступний тільки цей часо-просторовий континуум. В той час, як поведінка дійової особи, її мотиви та, що ще цікавіше, її устремління, як правило, детерміновані обставинами, які лежать за межами даної конкретної сцени, ба більше – п'єси. Всі «больові точки», психологічні травми та комплекс спонукальних установок до дії, зазвичай, знаходяться в глибинних шарах нашої свідомості та надзвичайно важко виявляються. А саме цей матеріал і є своєрідним «паливом» для акторів в їхній роботі над створенням живої людини з усіма її протиріччями, проблемами та непорозуміннями.

І тут нам в пригоді стають, так звані, *етюди на «переджиття»* або *етюди на майбутнє персонажа*.

Перша група етюдів більш численна, оскільки засобів верифікації інформації в цьому випадку значно більше, рівень умоглядності та довірливості в етюдах другої групи, відповідно, на порядок вищий, що перетворює їх на такі собі «ігри розуму», перебирання варіантів розвитку подій вже після закриття завіси.

Етюди на «переджиття», навпаки, мають довгу та змістовну історію в нашій вітчизняній театральній педагогіці (не так давно в деяких

майстернях КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого обов'язковим було написання «історії життя» персонажа, перш ніж починалися практичні проби).

4) Етюди на ситуації, про які згадується в творі. Етюди на ситуації, про які в творі не згадується, але які передбачаються самим перебігом подій. Етюди на ситуації, які могли відбутися між діями за визначений автором проміжок часу

Ця категорія етюдів за своїм призначенням та за сенсом максимально наближена до попередньої. Принцип той самий: актору (студенту) пропонується етюдно дослідити в максимально можливій повноті життєву реальність свого персонажа в «хронологічних лакунах».

5) Етюди, побудовані на аналогіях

Ми часто говоримо, що актор має «привласнити» собі обставини, в яких він існує у вимислі, зробити їх своїми. І тут виконавець, як правило, зіштовхується з природним «супротивом матеріалу», в якості якого виступає його особиста психофізика, власний досвід та неповторна людська індивідуальність. На першому етапі репетицій все незручно: обставини далекі від мого життя, логіка поведінки не збігається з моєю і, зрештою, всі події відбуваються з якимось узагальненим «ним», а не зі «мною».

З метою поступового зближення та «накладання» одне на одного цих двох семантичних рядів (рядів значень в найширшому розумінні, двох кодових систем, кожна з яких має свою ієрархічну структуру та повинна синхронізуватися з відповідним рівнем іншої) в сценічній практиці часто на допомогу приходять етюди, побудовані на аналогіях.

Методологічний хід полягає в тому, щоб зі сцени вичленувати тільки драматургічну структуру (предмет боротьби, зміст драматичного

конфлікту тощо) у найзагальнішому вигляді, а потім, використовуючи близькі досвіду виконавця аналогії, у формі етюду відтворити її своїми словами, змінивши зовнішні обставини та наблизивши їх до побутових реалій існування самого актора.

Найбільш небезпечний момент у створенні подібних етюдів – «структурне свавілля», оскільки для релевантного дослідження авторської структури, змістовне наближення до обставин оригінального твору має бути максимальним, а співставлення запропонованих обставин – якомога більш коректним.

б) «Та-та-та»

В даному випадку йдеться про використання в етюді замість авторського тексту абстрактних звукосполучень.

Методологічний хід: оскільки одне із завдань етюду – створення відповідної поведінки, через яку має реалізовуватися спілкування через всі наявні невербальні канали (лінія фізичного існування тіла, весь комплекс емоційних ставлень до дійових фактів та подій твору, безперервна лінія думки тощо), вербальна складова дії (архітектоніка фрази, авторський текст, авторський стиль) виноситься за дужки, нею на даному етапі можна знехтувати. Таким чином, ми ніби відмовляємося від необхідності одразу прийти до результату, до фіксованого авторського тексту, ми залишаємо собі простір для маневру, збільшуючи варіативність під час пошуку різних внутрішніх ходів, що ведуть до народження даного, конкретного слова.

Поступово, з'ясувавши «куди спрямований темперамент» та співставивши віднайдену дієву лінію з авторською, за ідеєю, настає етап переходу, «звикання» до авторського тексту чи «витиснення» ним тексту імпровізованого, про що було сказано вище і що до сих пір є предметом дискусій та дослідницьких пошуків.

7) Етюди, побудовані на зміні ролей

На якомусь етапі сценічних проб виконавцям іноді буває дуже корисно просто помінятися ролями.

Суть цих етюдів полягає в тому, що найсуттєвіше, найважливіше на сцені з актором відбувається в «зонах мовчання», в моменти сприйняття, коли активним нібито є не він, а партнер, що говорить та здійснює безпосередній вплив. На перших етапах репетицій ми дуже часто повторюємо: «Вчіть не свій текст, а текст партнера! Саме там закладені основні поворотні моменти вашої ролі! Коли говорите ви, все вже відбулося!» Це дуже важко осмислити на практиці, оскільки, природно, актор тримається за свій текст як за рятувальну паличку, саме ним можна пояснити свою поведінку, сховатися за узагальнену схвильованість та умоглядну емоційність. Етюди, побудовані на зміні ролей, якраз допомагають з'ясувати, де знаходяться ті смислові пропуски, коли, ставши на місце партнера, я своїм організмом перевіряю, на що я реаую, що є змістовним подразником. До того ж тут майже немає обмежень: чоловіки можуть пробувати жіночі ролі, жінки – чоловічі, для більшого занурення в обставини та для нарощування «смислових реєстрів» можна пробувати не тільки ті сцени, де актор зайнятий безпосередньо.

8) Етюди на характерність

Зважаючи на те, що, традиційно, в теорії сценічного мистецтва характерність розділяють на внутрішню та зовнішню (хоча одразу треба зауважити, що цей поділ умовний і зроблений виключно для зручності верифікації отриманих результатів, тому що будь-яка характерність, як внутрішній та зовнішній прояви людського характеру, не є виключно зовнішньою особливістю дійової особи, а й певним духовним складом, що виявляється в специфічній якості діяння), для зручності й етюди цієї

категорії можна поділити на *етюди-пошук внутрішньої характерності* та *етюди-пошук зовнішньої характерності*.

Перед нами горезвісна дилема «від внутрішнього до зовнішнього» чи «від зовнішнього до внутрішнього», аналіз якої лежить поза межами нашого дослідження, тим більше що суперечка про те, чи трактувати характерність як зовнішній прояв характеру (сукупності стійких індивідуальних характеристик людини), чи шукати внутрішні усталені структури психіки через вікові, професійні, національні і т. ін. особливості вже давно вирішена на користь обох варіантів.

І знову слід зауважити, що досвід вітчизняної театральної практики свідчить про неабиякі надбання в цьому напрямку.

Відома велика кількість прикладів зауважень, які робив Курбас своїм акторам після виконання ними етюдів під умовними назвами «Хитрий чоловік напивається і п'яніє», «Граф після безсонної ночі лягає спати» та «Стара панна збирається на бал» [див. 47, 223-224].

Принциповим для нас є той факт, що будь-який з цих етюдів призначений для того, щоб створити на сцені живу людину з усіма її індивідуальними, неповторними особливостями, протиріччями, болем та радіщами.

Мета етюду, незважаючи на будь-яку умовність у постановці завдання, завжди – генерування та пульсація повнокровного людського буття.

Тим важливішими є свідчення численних учнів та послідовників одного з найвизначніших «формалістів» українського театру Леся Курбаса, який під час репетицій та етюдних проб вимагав, щоб «...ця точна фіксація не була холодною і ніяк не обмежувала емоціональної темпераментності акторів. Кожен мусив знаходити внутрішнє психологічне виправдання

свої поведінки і наповнювати зафіксовану художню форму живим почуттям, незалежно від того, яким творчим шляхом приходив актор до сценічного образу: від внутрішнього почуття до зовнішньої виразності чи навпаки» [78, 110].

9) Моноакт

Більш-менш загальноприйнятою дефініцією серед театральних педагогів є та, що визначає *моноакт* як «цільний та закінчений ланцюжок психофізичних дій, де діє один персонаж, на основі уривка з літературного твору» [59, 57]. Безумовно, це одна з найкорисніших вправ періоду переходу від студентських етюдів до літературного матеріалу (уривків з драматургії, прозових творів тощо). Цей період – один із найпринциповіших та, водночас, методологічно чи не найменш визначених. І викладачі, і студенти добре знають цей момент, коли у останніх різко обмежуються ступені свободи, так само різко збільшується рівень регламентації та обумовленості як сенсового компонента, так і системи виражальних засобів волею автора (як, втім, і педагога, і режисера). Саме на цьому етапі має прийти усвідомлення виконавської природи акторської професії. Саме на цьому етапі заперечення студентів на кшталт «а я так в житті не зробив би!» наштовхуються на відповідь «а й не про тебе написано!».

Моноакт, безсумнівно, методологічно найкращий помічник в цьому процесі: з одного боку, студент ще не змушений виправдовувати чужий, вигаданий кимось текст, а з іншого – вже наявна досить жорстка поведінкова детермінація, фізична, емоційна та когнітивна партитури. Очевидна перевага цього педагогічного ходу полягає в тому, що ми беремо уривки саме з прозових творів, де внутрішній світ персонажа (сукупність мотивувань, хотінь, дійових імпульсів, ставлень, думок тощо) розкривається в максимальній повноті.

Звісно, треба зауважити, що принциповою тут є проблема якості художнього тексту, оскільки на всіх рівнях має бути дотриманий принцип логіки та послідовності існування героя в обставинах, запропонованих автором, інакше нам буде важко верифікувати поведінку самого виконавця та вимагати від нього запуску механізмів внутрішнього виправдання.

Крім того, під час виконання *моноакту* студент звикає існувати «на свій страх і ризик», нести відповідальність за безперервність свого сценічного існування в матеріалі без можливості внесення корекцій ззовні. Саме тому, цей методологічний хід видається нам надпродуктивним, і в процесі роботи над проєктом «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)), в рамках його практичної апробації, ми кілька разів зверталися до нього (і на матеріалі сучасної української прози, і, власне, на матеріалі роману Вільде).

10) Вербатім

Продуктивність цього технологічного прийому та обґрунтування його потенціалу в контексті останніх психолінгвістичних розвідок ми розглядали у своїй статті «Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу», тому наразі зупинимося лише на принципових дефініціях та головних висновках.

На теоретичному рівні корисність залучення до навчального процесу практик документального театру маніфестувалася дослідниками вітчизняного театру неодноразово [див. 2, 221].

Документальний театр в цілому, так і його моноформатні різновиди (як монодрама та вербатім) привертають до себе все більшу увагу, на цю тему пишуться статті, захищаються дисертації та творчі мистецькі проєкти. Яскравим прикладом є наукове обґрунтування Івана Білаша

«Актуальна монодрама крізь оптику синтезу мистецтв: теорія і практика» [див. 6, 88].

На практичному ж рівні актуальною та дискусійною залишається проблема «переходу до авторського тексту». Нагадаємо, що «традиційний підхід передбачає повільний та обережний процес руху до слова, дотримання логіки та послідовності у оволодінні навичками, проходження через обов'язкові стадії етюдів «на виправдане мовчання». З іншого боку, надмірне членування елементів «системи», їхнє окреме тренування давно стало предметом суперечок та викликало нарікання у певній штучності такого підходу. Так, деякі педагоги принципово заперечують можливість тренування окремих елементів (уяви, уваги тощо) та запевняють у недоцільності подібних вправ, наполягаючи на холістичному характері всіх завдань, які мають виконуватися студентами. Так само існує неоднозначне ставлення до безсловесних етюдів, оскільки дуже часто їхні сюжети «підганяються» під вимогу мовчати, суперечать логіці поведінки людини, яка перебуває в цих обставинах, провокують студента до неприродного існування на сцені. Це абсолютно зрозуміло і логічно, адже автори таких етюдів не є драматургами, вони створюють сюжети «від голови», намагаючись формально відповідати вимогам педагога («має бути подія», «має бути завершена історія» тощо). Через це виникає складна ситуація, коли студенти втрачають ініціативу, сприймаючи етюд як «обов'язкову програму», що є доволі штучною, а викладачі ніби гальмують процес, забороняючи говорити такий бажаний текст. Наразі зауважимо, що ця проблема набуває все більших обертів» [52, 27].

Зрозуміло, що у фокусі нашого наукового інтересу знаходиться *вербатім* (*verbatim* – у перекладі з латини *дослівно*) не як один з різновидів документального театру, а як етюдна вправа.

Отже, студенти, попередньо визначивши тему (зазвичай це екзистенційні питання: що для вас означає поняття «щастя»? , в чому для

вас сенс життя?, перше кохання тощо), починають брати інтерв'ю у рандомних людей, після цього записи розшифровуються, монтуються, редагуються та відтворюються в аудиторії з урахуванням всіх вербальних та невербальних особливостей «донорів». Міра «редактури» може варіюватися в залежності від смакових установок майстерні та педагогічних завдань. Небажаним є додавання до цих текстів власних слів або недотримання фізичного та мовного образу відтвореної людини. У вербатімі принциповим є важливість відтворення всіх фізичних (ритм мовлення, вад, мовних дефектів) та вербальних (тембр, паузи, вигуки, слова паразити) особливостей [див. 80; 86; 90; 91; 98; 99].

Зараз ми дозволимо собі розлогу цитату з нашої статті, оскільки сам методологічний хід і висновки, до яких ми приходимо, мають принциповий характер, адже зазвичай театральні педагоги використовують «зворотній хід у вибудовуванні поведінки актора – від фізичного до психічного. Передбачається, що вірно організовані фізичні дії та фізичне самопочуття збудять відповідні реакції, почуття, бачення, думки, тобто адекватну обставинам поведінку. І тільки згодом, в останню чергу, студент зможе вийти на народження живого, органічного слова. А в даному випадку він вже змушений опанувати величезний масив тексту, ще не володіючи механізмам його внутрішнього виправдання.

Якщо ми виходимо з передумови, що на сцені всі фізичні та психічні процеси мають розгортатися за логікою життя, відповідати принципам органічного існування людини в певних умовах, доцільним буде, користуючись структурно-функціональним методом, розглянути людську поведінку як цілісну систему та визначити елементи, з яких вона складається. Спираючись на аналіз бінарних опозицій, можна буде виявити взаємозв'язок між даними елементами і системою та проаналізувати принципи функціонування останньої.

Виходимо з того, що психофізичне життя людини – це система, яка влаштована ієрархічно, тобто в будь-який момент розгортання поведінкових актів кожен з них можливо розглядати як такий, що складається з чотирьох елементів:

- 1) тілесний рівень (фізичне буття людини в широкому сенсі);
- 2) емоційно-чуттєвий рівень (емоційна та чуттєва сфери);
- 3) когнітивний рівень (думки, бачення);
- 4) вербальний рівень (використання слова як засобу комунікації).

Ця структура цілком логічна з точки зору еволюції *homo sapiens* як окремого виду: кожна сходинка передбачає ущільнення та інтенсифікацію психічних сигналів в одиницю часу та ускладнення організації психічного життя.

Вона прекрасно знайома і театральним педагогам, тому що в загальних рисах це і є психофізична основа методу фізичних дій, коли, вірно організувавши фізичне життя студента, педагог стимулює його емоційну та когнітивну сфери, готуючи підґрунтя для останньої ланки – народження живого та дієвого слова.

Таким чином, можемо констатувати наявність – разом із партитурою фізичних дій – ще однієї партитури – вербальної, яка так само піддається верифікації, контролю та може бути свідомо відновленою. До того ж і в цьому випадку зберігається фундаментальний принцип руху від свідомо контрольованих поведінкових складових до роботи позасвідомих механізмів. За такою логікою у творчо обдарованої людини точно виголошений текст поступово має народити змістовні бачення, внутрішню мову та думки, обумовлені ситуацією. Можна сказати, що відбувається подвійна стимуляція: і з боку вірно організованого фізичного буття, і з боку скрупульозно відтвореної мовної партитури» [52, 28-29].

Показово, що про це (тільки, звісно, в ширшому контексті говорив **Людвіг Вітгенштайн**: «Світ – мій світ: це проявляється в тому факті, що межі мови (мови, яку розумію я один) означають межі мого світу» [15, 71].

Отже, повертаючись до обґрунтування потенціалу використання під час навчання подібних моноформатних практик, ми повністю солідаризуємося із колегами, які доходять висновків, що «вербатім стає одним із найефективніших способів проговорити те, що зазвичай лишається поза увагою – інтимну правду, емоційну амбівалентність, мовчання, сором, розгубленість, біль та ін. У цьому аспекті документальність не обмежує драматургічну свободу, а, навпаки, розширює її, дозволяючи працювати з живою тканиною соціального простору. Отже, вербатім у монодрамі не тільки підвищує ступінь достовірності, а й утворює мовну правду як форму культурного та художнього спротиву» [6, 82].

Оскільки, як було зазначено, термін «етюд» ми тлумачимо розширювально, і в сучасній сценічній практиці педагог або режисер може запропонувати акторові зробити пластичний етюд на обставини п'єси, «станцювати» сцену або проплескати її у долоні, цей список може бути набагато довший. До того ж кожен дослідник має право обрати свій рівень узагальнення при його укладанні [див. 25, 73].

2.3. Етюд як відкрита структура: синергетичний підхід

Думка, що «синергетика як трансдисциплінарна галузь на сучасному етапі розвитку суспільства набуває парадигмальних ознак» [70, 403], стає все більш загальноприйнятою як серед дослідників, що представляють «природничий табір», так і серед гуманітаріїв. До цього часу в середовищі наукової спільноти ведуться суперечки щодо статусу синергетики: наука, трансдисциплінарна програма чи світоглядна установка? Як ми вже

ззначали, «майже одразу після формулювання основ синергетичного світобачення німецьким фізиком-теоретиком **Германом Хакеном** (1927-2024) та бельгійським хіміком **Іллею Пригожиним** (1917-2003), ця дисципліна виявила тенденцію до розширювального тлумачення сфер свого застосування, навіть до найбільш радикального позиціонування себе як такої, що на глобальному рівні може забезпечити єдину наукову базу для виявлення та описання механізмів виникнення будь-яких змін у відкритих системах як в природознавчій галузі, так і у соціальних чи гуманітарних науках» [55, 278-279].

Варто зазначити, що дуже плідно дані підходи та прийоми застосовуються в соціальній сфері, формуючи методологічні засади концепції соціосинергетики як загальної теорії соціальної самоорганізації (Л. Бевзенко (2005), Т. Білоус (2013), В. Лук'янець (2002), М. Ожеван (2017), С. Попов (2010)). Крім того, надпотужно розвивається такий напрям, як синергетика освіти (наразі слід виокремити дві колективні монографії за редакцією В. Кременя «Синергетика і освіта» та «Синергетика і творчість» (обидві 2014)), де педагогічні принципи розглядаються з позицій синергетичного підходу (О. Брижаний, Ф. Власенко, Л. Войнаровська, М. Ілляхова, А. Ільїна, Г. Ільїна, В. Ільїн, М. Качуровський, О. Комар Н. Кочубей, М. Ліпін, О. Наумкіна, І. Осадчий, О. Остапчук, І. Снегірьов, О. Твердовська, Л. Ткаченко, С. Цикін, С. Цимбал, В. Шамрай, О. Шморгун, Л. Штефан).

Як засвідчує українська філософія І. Добронравова: «На сьогодні існують уже <...> психосинергетика, лінгвосинергетика. Є цікаві роботи, в яких синергетична думка працює у дослідженні мистецтва, зокрема музики» [21, 133]. Безперечно, вагомий внесок в наукові розвідки по дослідженню механізмів самоорганізації в культурологічному аспекті внесли фундаментальні праці професора, доктора фізико-математичних

наук А. Свідзинського (1929-2019) «Самоорганізація і культура» (1999) та «Синергетична концепція культури» (2008).

З вітчизняних науковців, яких також цікавлять дослідження сценічного мистецтва в постнекласичному полі, варто виокремити розвідки О. Левченко (2011, 2012), В. Фомичевої (2011) та Н. Шевченко (2003, 2005). Вочевидь, дуже плідною та перспективною видається робота, що ведеться в цьому напрямку дослідниками Національного Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.

Водночас, слід дуже обережно запозичувати та використовувати закономірності розвитку і функціонування інших відкритих систем щодо таких складно організованих явищ, як театр чи будь-яка інша сфера в гуманітаристиці, – вже фундатори цієї методології І. Пригожин та І. Стенгерс застерігали від цього [див. 62, 32].

Проте, видається, що дослідники, які прагнули кореспондувати поняття та підходи синергетики з соціальною або культурною сферами (наприклад, театральним мистецтвом) усвідомлювали, що «суттєва відмінність соціально-гуманітарних систем від природних полягає в тому, що в них самоорганізація доповнюється організацією, оскільки в суспільстві діють люди, наділені свідомістю, які ставлять перед собою конкретні цілі, керуючись мотивами своєї поведінки і ціннісними орієнтирами» [30, 68]. Тим більше, що сам феномен гри, на думку багатьох вітчизняних дослідників, провокує до подібних екстраполяцій [див. 21, 102-103].

Ми виходимо з того, що творчий процес під час репетицій, організованих за принципами етюдного методу, «характеризується бінарним співіснуванням структурності та хаосу, спробою обґрунтувати не лише окремі аспекти реальності, але й охопити її цілісність та закономірності функціонування» [74, 198].

Наразі виокремимо ключові положення Г. Хакена, що є важливим для нашої розвідки:

«1. Досліджувані синергетикою об'єкти обов'язково є надзвичайно складними. Вони утворені з багатьох однакових або різнорідних частин, котрі *взаємодіють* між собою (ця обставина вже визначена нами як аксіоматична. – Є. Л.).

2. Це *нелінійні системи*. Тобто, дослідити їх і пояснити притаманними класичній науці засобами і методами повністю не можливо.

3. Синергетика вивчає *відкриті системи*. Це такі, що постійно обмінюються з іншими системами речовиною, енергією та інформацією.

4. Ці системи піддаються впливові внутрішніх і зовнішніх *коливань*.
<...>

5. В такому разі система стає *нестабільною*. Тобто, її зміни та розвиток можуть бути непередбачуваними.

6. Тоді в ній проходять *якісні зміни*. Вони набувають нового виразу і при лінійному підході стають незрозумілими.

7. Як результат, в системах виявляються *емерджентні* (раптово виникаючі) нові якості.

8. Виникають *просторові, часові, просторово-часові або функціональні структури*. Це такі утворення, побудови, взаємодії, які наперед визначити неможливо» [цит. за 30, 9-10].

Зупинимось детальніше на кожному з пунктів, застосувавши до сценічної практики відповідний синергетичний глосарій:

- когерентність;

- патерн;

- флуктуація;
- атрактор;
- біфуркація;
- дивергенція;
- конвергенція;
- параметри порядку;
- фазовий перехід.

В основному принцип «накладання» словників, як і сам методологічний компаративістський підхід, було застосовано нами в статті «Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс», тому наразі йтиметься про узагальнення вже отриманих результатів.

1. Корелюючи із першим з наведених вище положень синергетики, ми вже наголошували на тому, «що **дисипативна система** «Репетиція-етюдна проба» повністю відповідає першій базовій умові синергетичного підходу як така, що складається з багатьох підсистем, між якими відбувається взаємний вплив, що забезпечує кооперативні процеси на різних рівнях та у різних напрямках. Одразу можемо виділити динамічні опозиції: «*автор – режисер*», «*режисер – актор*», «*актор – актор*», «*актор – автор*» тощо» [55, 281].

До того ж, за законами синергетики, чим складніше влаштована **дисипативна структура**, тим вищим буде рівень її самоорганізації.

2. Пошук альтернативних стратегій в організації досліджень в сфері культури вітчизняними вченими детермінований тим, що «інформаційна епоха значно ускладнює здійснення опису та інтерпретації об'єктів наукового дослідження в межах партикулярної науки. В цілому, можна визначити такі основні причини, які стали підставою для пошуку

методологічної альтернативи: становлення постнекласичної раціональності; міждисциплінарність; криза традиційних парадигмальних підходів до побудови науки; інформаційні трансформації» [74, 155].

Насправді, багатьом театральним практикам добре відоме це щасливе відчуття, коли рішення творчої задачі віднаходиться ніби поза межами прямої детермінації, звичних алгоритмів та схем, наочної емпіричної реальності, але з'являється непереборна впевненість, що воно, при всій своїй парадоксальності та логічній неузгодженості, внутрішньо виправдане на якомусь пралогічному рівні, маніфестує дискурс іншого порядку. Саме тому дослідники саме цієї «театральної нелінійності» прогнозують «неминучий рух театру (принаймні пошукового його сегменту) до дослідів найзаглибленніших шарів людської свідомості, що пов'язана з Космосом, до її «вертикальних» зав'язків з архаїчними, міфологічними традиціями» [42, 66].

Очевидно, в цьому випадку значно зростає роль інтуїції для художника, можливості якого «проявляються в умовах дефіциту знань про шляхи і засоби вирішення нагальної проблеми», адже вітчизняними дослідниками феномену художньої творчості давно вже відмічено, що «інтуїтивне рішення, за допомогою якого долається неочевидність ситуації, сприяє загальному окресленню напряму зусиль, потрібного для творчого пошуку» [72, 182].

3. Саме це положення виявляє що «філософський та технологічний вододіл у вічній бінарній опозиції *«живий театр – мертвий театр»*, оскільки будь-яка *«жива»* структура виявляє потенціал до розвитку, змін та постійного *«перезбирання»* себе, тоді як будь-яка *«мертва»* відрізняється тим, що вже ніколи не зможе стати *«іншою»*. Принципова умова існування відкритої (дисипативної) системи розглянуто як обов'язкову для будь-якої системи *«Репетиція-етюдний аналіз»*, оскільки культуротворчий потенціал театального мистецтва напряму залежить від

адекватності його пошуків, тем та виражальних засобів запитам «життя за вікном» [55, 282].

4. Цей пункт, певною мірою, кореспондується з попереднім, але принципово новим в ньому є те, «що під час еволюції дисипативної структури «Репетиція-етюдний аналіз» ми маємо справу з конструюванням системою себе не тільки за рахунок впливу зовнішнього середовища, а й за рахунок власного потенціалу, ціннісних установок та естетичних уподобань учасників процесу, що, безперечно, на порядок підвищує і без того надвисоку складність організації самої системи, а також потужно актуалізує її **полімодалність**, що, своєю чергою, неймовірно ускладнює будь-які прогностичні наміри» [55, 282].

5. Якщо попередні пункти стосувалися переважно загальних питань принципів функціонування відкритих, самоорганізаційних систем (зокрема, дисипативної структури «Репетиція-етюдний аналіз»), це положення напряду кореспондується з технологією етюдного методу [див. 55, 282-283].

6. та 7. Логічним видається об'єднати ці два пункти в один, оскільки процеси, що в них зазначені, є двома частинами одного цілого. Як підкреслювалося раніше, «в точці **біфуркації** майже неможливо передбачити поведінку системи та біля яких **атракторів** відбудуться найпотужніші та найбільш адекватні пошуковим **патернам флуктуації**. Кількість як зовнішніх, так і внутрішніх чинників (впливів) в цьому процесі – незліченна. Еволюції системи притаманне чергування відносно **стабільних (лінійних, детерміністських)** та **біфуркаційних зон**. Оскільки творчість є продукуванням якісно нових реальностей, процес **дивергенції** (можливість спрямування пошукових мислительних векторів у різних напрямках) на цьому етапі виступає структуроутворювальним» [55, 283].

8. Зрозуміло, що в процесі пошуків учасники репетицій, спробувавши та відкинувши безліч варіантів, мають зупинитися на, як їм здається, найточнішому.

Аналіз процесу верифікації отриманих результатів здійснений нами в статті «Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс» [див. 55].

Таким чином, ми свідомо визначаємо театральний простір, як «проблемний», «невизначений», солідаризуючись із думкою дослідників методології наукового пізнання [див. 45, 4].

2.4. Класифікація засобів трансформації прозових творів (інсценувань)

Трансформація епічного тексту для сцени – це проблема, яка знаходиться на межі наукових інтересів дослідників різних галузей: культурології, театрознавства, літературознавства, лінгвістики тощо. Першоджерело, зазвичай, дуже змінюється. Проблема класифікації та аналізу засобів переносу в таких адаптаціях для сучасної сценічної практики, без сумніву, актуальна, тому що знаходиться в контексті загальних досліджень про транспортацію текстів з одного літературного роду в інший.

Безумовно, традиція формального розмежування епічних, ліричних та драматургічних текстів, яка була започаткована давньогрецькими філософами **Платоном** та **Аристотелем** (саме вони першими маніфестували наявність цієї класичної тріади і спробували здійснити аналіз відмінностей у засобах викладення сюжету відповідно до кожного літературного роду), не втрачає своєї актуальності. В 3-й книзі діалогу «Держава» Платон вперше виділяє опозиційну пару «дієгезис – мімезис»

(διήγησις - μίμησις), де дієгезис – засіб зображення дійсності в літературних творах, коли об’єкти, події та наратовані ситуації описуються, в той час як мімезисом вважається наслідування тих чи інших дійових осіб мовленнєвими або фізичними засобами. Цікаво, що обидва засоби Платон ілюструє однією й тією самою сценою з Гомерової «Іліади», надаючи перевагу безпосередній оповіді перед наслідуванням.

Таким чином, трансфер мімезиса в дієгезис і навпаки передбачає зміну суб’єкта мовлення. Таке теоретичне розмежування, за Платоном, лягає в основу класифікації літературних родів [див. 71, 99].

На відміну від Платона, для Аристотеля розподіл на роди здійснюється в залежності від обраного автором способу мімезиса [див. 3, 41]. Принципово наголосити, що мімезис в розумінні Аристотеля не є просто копією дійсності чи її безпосередньою імітацією, це завжди художнє узагальнення та конструювання можливої в даних умовах реальності.

Значний внесок у теорію літературних родів зробили філософи доби романтизму, які спробували переосмислити протиставлення драми та епосу як типів формальної композиційно-мовленнєвої організації літературного твору та підійти до класифікації за принципами відмінності змістовних типів. Епос визначався **Ф. Шлегелем**, **Ф. В. Й. Шеллінгом** та **Г. В. Ф. Гегелем** як об’єктивна поезія, лірика – як суб’єктивна, а драма – як синтезована (об’єктивно-суб’єктивна).

Оскільки суттєвою ознакою сучасного літературознавства є поліжанровість, дослідники в ХХ та ХХІ ст. намагаються поєднати формальний та змістовний критерії, іноді навіть намагаючись розділяти роди не як змістовні типи, а як модальності висловлювання, наполягаючи на тому, що жанри – це літературні категорії, в той час як модальності висловлювання – категорії прагматичні. Іншими словами, в наративній

модальності мова персонажа детермінується наратором, в драматичній – персонаж говорить і діє сам по собі.

З іншого боку, наразі наявність великої кількості сценічних адаптацій, інсценізацій прозових творів свідчить про рух театру в бік створення міжродового типу мистецтва. Аналіз репертуарів київських театрів як найбільш репрезентативних (хоча схожа тенденція простежується майже в усіх театрах, починаючи з таких центрів театрального життя, як Львів, Івано-Франківськ, Одеса тощо, до менших театральних колективів муніципального підпорядкування) засвідчує різке зростання кількості вистав, матеріалом для постановки яких стали прозові твори. Ось неповний перелік вистав останніх 10-15 років чотирьох провідних столичних театрів:

Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка: «Intermezzo» (за новелами Михайла Коцюбинського, режисерка-постановниця, авторка інсценізації – Вероніка Літкевич, 2024), «Morituri te salutant» (за новелами Василя Стефаника, режисер-постановник – Дмитро Богомазов, 2013), «Авантюрист» (за мотивами роману Тадеуша Доленги-Мостовича «Кар'єра Никодима Дизми», режисер-постановник – Дмитро Черепнюк, 2022), «Грек Зорба» (за мотивами роману Нікоса Казандзакіса «Я, грек Зорба», п'єса Віталія Малахова та Анатолія Хостікоєва, режисер-постановник – Віталій Малахов, 2010), «Земля» (за романом Ольги Кобилянської, режисер-постановник – Давид Петросян, 2018), «Конотопська відьма» (за повістю Григорія Квітки-Основ'яненка, режисер-постановник – Іван Уривський, 2023), «Момент кохання» (за твором Володимира Винниченка, режисер-постановник, автор сценічної ідеї – Тарас Жирко, 2012), «Співай, Лоло, співай» (за романом Генріха Манна «Вчитель Гнус, або Кінець одного тирана», режисер-постановник – Дмитро Богомазов, 2021), «Три товариші» (за мотивом однойменного роману Е. М. Ремарка, режисер-постановник – Юрій Одинокій, 2016),

«Калинова сопілка» (за повістю Оксани Забужко, режисерка-постановниця – Валентина Єременко-Ворожбіт, 2025), «Невеличка драма» (за романом Валер'яна Підмогильного, режисер-постановник – Ігор Білиць, 2025).

Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки:
 «Для домашнього огнища» (за повістю Івана Франка, режисерка-постановниця – Ольга Гаврилюк, 2023), «Стефанік. Новели» (за новелами Василя Стефаніка, режисер-постановник – Євген Храмцов, 2024), «Україна в огні» (за кіноповістю Олександра Довженка, режисер-постановник – Євген Храмцов, 2022), «Хвиля» (за мотивами однойменного роману Тода Штрассера, режисер – Юрій Дяк, 2024), «Земля» (за повістю Ольги Кобилянської, режисер-постановник – Іван Уривський, 2025), «Ой!..Андерсен!Казки» (за казками Ганса Крістіана Андерсена, режисерка та авторка інсценування – Ольга Гаврилюк, 2019), «У країні казок» (за казками Ганса Крістіана Андерсена, режисерка та авторка інсценування – Ольга Гаврилюк, 2022).

Театр на Подолі: «Механічний апельсин» (за однойменним романом Ентоні Берджеса, п'єса Автанділа Варсімашвілі, режисер-постановник – Автанділ Варсімашвілі, 2021), «Незнайомка» (за творами Михайла Коцюбинського, режисер-постановник, автор інсценування – Володимир Кудлінський, 2024), «Імітація» (за повістю Івана Франка, режисер-постановник та автор інсценування – Ігор Матіїв, 2020), «Приворотне зілля» (за твором братів Капранових, режисер-постановник – Сергій Павлюк, 2021), «Процес» (за мотивами роману Франца Кафки, режисер-постановник та автор інсценування – Давид Петросян, 2024), «Сірі бджоли» (за твором Андрія Куркова, режисер-постановник – Віталій Малахов, 2019), «Світ у квітні» (за повістю Теннессі Вільямса «Римська весна місіс Стоун», режисерка-постановниця та авторка інсценізації – Поліна Медведева, 2019), «Сойчине крило» (за однойменним твором Івана Франка, режисер-постановник – Віталій Малахов, 2016), «Хіба ревуть

воли, як ясла повні?» (за однойменним романом Панаса Мирного, автор інсценізації – Віталій Жежера, режисер-постановник – Віталій Малахов, 2018), «Жінка в чорному» (за романом Сьюзен Гілл, автор адаптації – Стівен Маллатрат, режисер-постановник – Андреас фон Шліппе, 2025), «1984» (за романом Джорджа Орвелла, автор адаптації – Джин Салліван, режисер-постановник – Сергій Павлюк, 2019)

Театр на Печерську: «Соломія» (за спогадами сучасників Соломії Крушельницької, режисерка-постановниця – Олена Лазовіч), «Твій хтось» (на матеріалі листів і щоденників Лесі Українки, режисерка-постановниця – Олена Лазовіч), «Покоління пепсі» (за мотивами творів Сергія Жадана, режисерка-постановниця – Вероніка Літкевич), «Світ у горіховій шкаралупі» (за бестселером Стіва Гокінга, режисер-постановник – Дмитро Захоженко), «GOGOL. Пошук» (за мотивами творів Миколи Гоголя, режисер-постановник – Олександр Крижанівський), «Небезпечні зв'язки» (за мотивами роману Шодерло де Лакло, режисер-постановник – Сергій Маслобойщиков), «Закон танго» (за мотивами творів Хуліо Кортасара, Хорхе Луїса Борхеса та Пабло Неруди, режисери-постановники – Олена Лазовіч та Ігор Рубашкін), «У саме серце» (за новелами Луїджі Піранделло, режисер-постановник – Дмитро Захоженко), «Пеппі» (за романом Астрід Ліндгрєн, режисерка – Олена Лазовіч, 2025).

Найчастіше подібні трансфери прозових творів здійснюють або інші автори, або безпосередні режисери-постановники вистави. В таких інсценізаціях зміни першоджерела, зазвичай, дуже значні, оскільки перед драматургом чи режисером-постановником стоїть задача акцентувати увагу на певному епізоді з усього ідейного комплексу або навіть здійснити переакцентування конкретних мотивів чи тем.

Отже, інсценування – один з видів трансформації тексту. Всі словникові дефініції інсценування передбачають наявність первинного недраматургічного матеріалу, а також перетворення його в певну сценічну

форму. До того ж процес переведення епічного тексту в драматичний відомий дослідник сценічного мистецтва, автор «Словнику театру» **Патріс Паві** (нар. 1947) називає то «драматизацією», то «інсценізацією», то «адаптацією». Варто зазначити, що вже на рівні дефініцій постулюється багатозначність цих термінів: тут і «транспозиція або трансформація твору з одного жанру в інший (наприклад, роману в п'єсу)», і «переклад», і «майже точна транспозиція», і драматургічна робота «на матеріалі призначеного для постановки тексту» [67, 26]. Кількість статей, які тим чи іншим чином дотичні до предмету нашого дослідження, в зазначеному «Словнику» свідчить про доволі розширювальне тлумачення даних термінів (напр.: «Адаптація», «Аналіз оповіді», «Декламатор», «Дієгезис», «Драматизація (або Адаптація)», «Драматичність та епічність», «Епізація театру», «Епічний театр», «Звернення до глядача», «Інсценізація», «Наратор», «Нарація», «Оповідач», «Оповідь», «Оповісник» тощо).

Таким чином, дуже важливо розрізнити інсценізацію як термін, що означає виключно роботу з текстом, транспортацію його з одного роду літератури в інший, та інсценізацію як субстанціональну трансформацію, коли, наприклад, як у французькій театральній традиції, під нею розуміють театральну виставу *par excellence*.

Тому деякі дослідники під інсценуванням розуміють виключно літературну трансформацію, яка переводить текст з наративної (моноканальної) в драматургічну (поліканальну) модальність. Здебільшого, подібна транспортація з літературної на театральну (сценічну) мову цікавить вузьке коло фахівців в галузі літературознавства та лінгвістики, для яких сюжет існує незалежно від різних семіотичних систем, в даному контексті для них принциповою є сепарація змісту художнього твору від способу його втілення/вираження.

Інший підхід полягає в тому, щоб розглядати процес інсценування як безпосередню постановку, як міжсубстанціональну трансформацію, що і є

сферою наукового інтересу теоретиків сценічного мистецтва. На цій проблемі сконцентруємо свою увагу.

Для початку спробуємо сформулювати основні структурні відмінності наративних текстів від драматургічних:

1) Драматичний текст передбачає, що актор (суб'єкт гри) повністю ідентифікує себе з суб'єктом драматичного сюжету, говорить від його імені, діє від його імені, натомість оповідач-наратор (в тексті епічному), відокремлений від своїх персонажів, співвідноситься лише з модусом нарації. Таким чином, акторська мова відтворює мову дійової особи, а мова оповідача-наратора ніби «переказує» мову персонажа, відповідно – нормативні поетики епосу та драми виходять з різних кореляцій того, хто зображує, і того, кого зображують.

2) Однією з найпринциповіших відмінностей між наративним модусом та драматургічним віддавна вважаються різні засоби репрезентації сюжетів, засновані на параметрі часу. Ще видатний німецький письменник, поет, драматург, театральний режисер та критик **Йоганн Вольфганг фон Гете** (1749-1832) в своїй статті «Про епічну та драматичну поезію» писав, що в епосі письменник змушений переносити події, що відбуваються в творі, у минуле, тоді як драматург зображує їх у теперішньому часі.

3) Наступний параметр, за яким можна протиставити драматичний та прозовий твори, – це спосіб комуніації з глядачем/читачем. Симультанність репрезентації сценічної події та її перцепції глядачем принципово відрізняється від моделі «наратор-оповідач – читач» під час сприйняття прозового твору. В другому випадку читач позбавлений «тотальної» інтеграції, на відміну від театального глядача, який змушений сприймати і переживати сценічну реальність «тут і зараз». Читач, крім того, завжди залишає за собою можливість існувати в двох або

кількох просторово-часових планах, більш того, часовий континуум в романі, повісті чи оповіданні може ніяким чином не корелюватися з реальним часом, «життєвим» часом реципієнта.

4) Ще одна принципова відмінність полягає у протиставленні моноканального (літературного) модусу комунікації з реципієнтом поліканальному (сценічному). Якщо в звичайній нарації вся інформація транслюється виключно за допомогою слів, то в театрі ми маємо кілька потужних каналів: вся сукупність вербальних (тембр, інтонації) та невербальних проявів акторів (міміка, жести, зовнішність), просторові рішення (композиційне та мізансценічне розташування), технологічні засоби (світло, звуки, сценографічне оформлення), навіть наявність поруч значної кількості людей, що можуть активно впливати на безпосереднє сприйняття та верифікувати його.

5) Нарешті, остання відмінність – відмінність в оповідальних інстанціях. В літературному творі наявні різні оповідальні рівні зі своїми відправниками та отримувачами інформації; ієрархію цих інстанцій можна визначити наступним чином: авторська комунікація (авторська стратегія організації тексту, індивідуальний стиль тощо) → нараторська комунікація (безпосередня оповідь) → комунікація дійових осіб (спілкування в конкретних комунікаційних ситуаціях). В драматичному тексті, відповідно, можна виділити лише останній рівень, рівень комунікації персонажів.

Наявність цих структурних відмінностей завжди було потужним аргументом проти можливості релевантного трансферу епічних сюжетів на драматичну сцену. Проте досвід світового театру переконливо заперечує цей скептичний погляд на перспективи використання наративних матеріалів в сценічній практиці.

Визначним проривом в оновленні драматургічної мови та формуванні нових форм мовленнєвої організації текстів, що дуже подібні до наративних, стало виникнення теорії епічного театру **Ервіна Піскатора** (1893-1966), який, власне, і ввів цей термін у театрознавчий обіг, та **Бертольда Брехта**, котрий був пропагандистом і головним ідеологом даної теорії, намагаючись зробити головний акцент на політичній та соціальній функції театру як інституції, зробити його платформою для активних суперечок, рефлексій, дискусій. Принциповим для нашої теми є той факт, що крім сюжетних інновацій, названі режисери активно впроваджують і структурні зміни у форми і методи драматургічної нарації: це і введення монтажу та одночасної дії замість звичної лінійної послідовності, і дистантний принцип існування актора на сцені, що дозволяє йому не приховувати свого особистого ставлення до персонажа, і поєднання оповіді з драматичною дією, і повернення на кін специфічних «зупинок» в сюжеті у вигляді зонгів чи античних хорів, що протягом вистави коментують зміст того, що відбувається, а також маніфестують певні режисерські чи авторські ідеологічні установки, і збільшення ролі ремарок в тексті (зміна самого статусу ремарки стає значущим фактором і під час переведення їх у вербальний реєстр у виставах), і наявність кількох просторово-часових планів, і можливість виходу для акторів у безпосереднє спілкування із глядачем, що стало у ХХ столітті однією з найавторитетніших театральних традицій, і прийом руйнування ієрархії рівнів комунікації, і введення в «тканину» вистави додаткових текстів, які уточнюють та конкретизують авторську позицію.

По суті, кожен пункт з цього списку став революційним по відношенню до «класичної» театральної практики «театру драматурга» та мав свою плідну традицію в антагоністичному протистоянні з ним. І це не могло не позначитися на техніках трансформації наративних текстів у драматургічні чи у трансфері епічної реальності в сценічну, увійшовши в

технологічний інструментарій та ставши способами організації комунікації на різних рівнях:

- «актор – актор»;
- «актор – глядач»;
- «режисер – глядач»;
- «автор – глядач»;
- «актор – оповідач»;
- «актор – хор»;
- «хор – глядач»;
- «людина від театру – актор» тощо.

Проаналізувавши способи перенесення епічних творів на сцену в театральній практиці XIX, XX та XXI століть, можна класифікувати інсценізації за ознакою повної та часткової адаптації.

До першої групи можна віднести, так звані, інсценування-драматизації, які передбачають повну переробку наративного тексту в репліки дійових осіб від першої особи.

До другої, значно більшої за чисельністю та варіативністю, групи належать інсценування, які, в тій чи іншій мірі, залишають наративний текст автора, зберігаючи його граматичні ознаки та вводячи в структуру вистави додатковий суб'єкт свідомості, що транслює його (хор, рапсод, людина від театру, читець, оповідач, персонаж-натор, який говорить про себе в третій особі, персонаж-оповідач, який говорить про себе в першій особі).

Представимо схематично кожен із цих комунікативних структур і окремо розглянемо їх детальніше.

Схема 1. «Класична» модель організації сценічної комунікації за наявності «четвертої стіни».

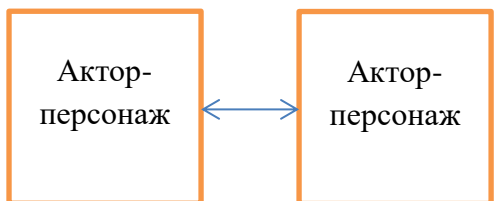


«Четверта стіна»



Схеми 2а) та 2б).

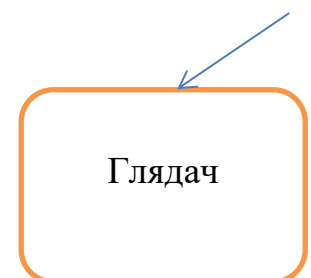
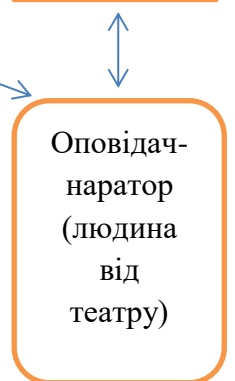
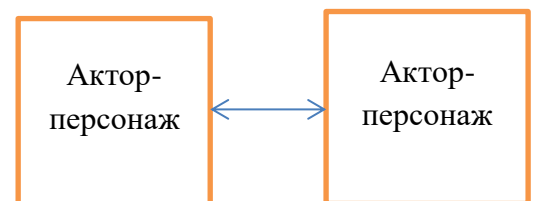
Додавання режиму наративного висловлювання за допомогою оповідача (схема 2а)) чи оповідача-наратора (людини від театру), який, зазвичай, озвучує внутрішній монолог іншої дійової особи (схема 2б)) зі збереженням візуальної підтримки у вигляді зображення на сцені подій, що відбуваються.



«Четверта стіна»



або



Схеми 3а) та 3б).

3а) В даному випадку персонаж-наратор може бути відмінним від дійових осіб суб'єктом свідомості, при цьому відтворюючи внутрішню і зовнішню мову своєї дійової особи в будь-яких інтерферентних формах. В даній моделі обов'язкова наявність двох просторово-часових планів.

3б) В даному випадку відмінність актора від його персонажа експліцитно не спостерігається. Всі інтерферентні форми мовлення дійової особи трансформуються в пряму мову. Наявний лише один просторово-часовий план.

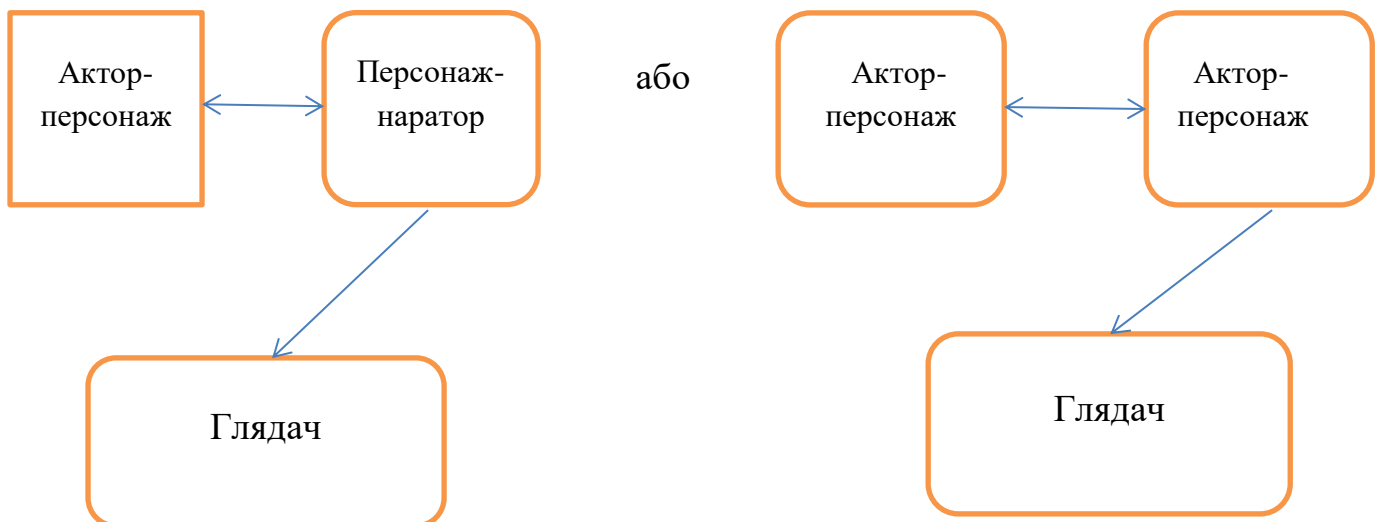


Схема 1. Найстаріший тип інсценізації – це інсценізація, що наслідує всі ознаки і форми класичної драматургії, зберігаючи принцип «четвертої стіни» та відтворюючи канонічну комунікативну ситуацію. В літературному плані, абсолютно всі форми передачі мови дійової особи трансформуються в пряму мову, персонаж стає авторизатором наративного

тексту. Репліки інсценізацій цього типу обов'язково міметизують природну мову.

Принциповим є той факт, що експліцитно відмінність актора і зображуваної ним особи не простежується, на сцені події розгортаються лише в одному просторово-часовому плані, плані дійових осіб. Іншими словами, суб'єктом мовлення в цьому випадку є виключно персонаж, у вербальну партитуру якого, за необхідності, транспонуються всі елементи наративно-описового тексту, певним чином діалогізуючи прозу, переносючи події з минулого в теперішній час, переводячи третю особу в другу чи першу. Причому реальний час сценічної дії повністю збігається з часом мовлення персонажа.

Крім того, в даному типі інсценізації, формально, в інтенції висловлювань акторів-персонажів не передбачається наявність глядача в залі, принцип «четвертої стіни» залишається непохитним.

На відміну від двох наступних технік інсценування – засобів перенесення прози на сценічний майданчик та адаптування її для театру – тип подібної інсценізації-драматизації до сих пір зустрічається досить часто і, скоріше за все, буде актуальним і надалі, оскільки запит на «чисту» інсценізацію завжди супроводжує умовний «респектабельний мейнстрим».

Наступні два засоби трансформації наративних текстів у драматургічні можна охарактеризувати через наявність додаткового режиму наративного висловлювання за допомогою оповідача (читця) чи оповідача-наратора (людини від театру, автора), ще однієї оповідальної інстанції. Введення у виставу ще одного суб'єкта мовлення, який належить вищому, по відношенню до персонажів, комунікативному рівню – це, по суті, найпростіший засіб «примирити» два літературні роди (епос та драму), розрішивши всі п'ять протиріч, про які йшлося вище. Принципова

різниця у них – різна кількість ступенів свободи у оповідача та різна здатність вольово впливати на хід подій.

Схема 2а). Коли йшлося про революційні зміни, які принесла в театральну практику «епізація» драматургії, на початку та в першій половині ХХ століття, ми вже зазначали, що в сценічних діалогах, створених на основі прозових творів, крім відтворення канонічної комунікативної ситуації, починають з'являтися наративні коментарі, які передбачають додатковий рівень комунікації між сценою та глядальною залюю.

На початку минулого століття актуалізації набувають драматичні композиції за мотивами великих романів, де суб'єктом мовлення ставав Читець або Оповідач, який розповідав про персонажів у третій особі. Причому актор звертався безпосередньо до глядачів, маніфестуючи двоплановість та одночасність двох репрезентацій: оповідної та сценічної. Являючись медіатором між акторами та залюю, він належав одразу двом комунікаційним інстанціям (мізансценічно це закріплювалося його розташуванням на авансцені, окремо від місця основної дії), не будучи безпосередньою дійовою особою сценічної ситуації, він розповідав про події, що відбувалися на кону (в цей час актори-персонажі існували в режимі канонічної комунікації, не помічаючи оповідача-наратора та не включаючи його до своїх об'єктів уваги, тобто принцип «четвертої стіни» залишався, змінювалася лише «лінія розмежування»).

Варто зазначити, що, зберігаючи власну суб'єктність, Читець міг передавати почуття та думки дійових осіб, не зазначаючи звідки у нього з'явилася ця інформація, зачитувати необхідні для послідовного розгортання подій тексти-зв'язки, залишати сцену та за потребою повертатися на неї. Така суперпозиція дозволяла йому поєднувати два просторово-часових плани та два оповідальних режими: перший – режим оповіді про події, що «тут і зараз» відбуваються на сцені, другий –

виголошення коментарів до зображуваних подій та авторських ідеологічних або філософських установок.

Схема 2б) Основа наступного типу інсценізацій, як і попереднього, – умовне розподілення сценічної реальності на два плани: план безпосереднього драматичного сюжету та план актора-наратора (читця, оповідача, людини від театру, автора, хору), що являє собою додатковий рівень комунікації. Наратор, як і раніше, виділяється як самостійний суб'єкт свідомості та самостійний суб'єкт мовлення. Причому, як такий, що належить двом сюжетним планам, наратор наділений здатністю проникати у внутрішній світ персонажів, можливістю коментувати їхні почуття та думки, ретранслюючи останні в глядальну залу. До того ж, як представник авторського погляду на зміст подій, він здатен переказувати сюжетні фрагменти минулого, події, що відбулися чи відбуваються поза сценою, змінювати часові реєстри, візуалізуючи та ілюструючи значущі для даної історії сцени з життя персонажів.

Головною відмінністю від попереднього типу є руйнування принципу «четвертої стіни» між наратором-оповідачем та дійовими особами: в даному випадку актор-наратор зберігає можливість спілкування не тільки безпосередньо з глядачем, а й із персонажами, хоча його вплив на саму дію носить опосередкований характер. Варто зазначити, що цей спосіб спілкування неможливий в «чистій» оповідній ситуації, а являє собою специфічний театральний прийом діалогізації інстанцій різних комунікативних рівней, причому йдеться не про реальну комунікацію, а про певну візуалізацію внутрішнього світу героїв драми, вербалізацію позатекстової реальності. Принциповим в цьому випадку є просторове поєднання дійових осіб та актора-оповідача, що, з одного боку, збільшує міру сценічної умовності, а з іншого – сприяє виникненню певної «домовленості» між театром і глядачем про розширення меж побутової

правди та урізноманітнення інструментів проникнення в сферу мотивів та вольових установок дійової особи.

Два останні розглянуті типи інсценізацій все частіше вважаються такими, що стали лише надбанням історії театрального мистецтва ХХ століття: дуже рідко зараз можна зустріти втілення на сцені епічного твору, де б фігура Оповідача, Читця чи Людини від театру набувала саме такого незалежного статусу, чітко відмежовуючись від персонажів історії, що розповідається. Набагато частіше можна побачити вистави, в яких актори-наратори тією чи іншою мірою самі стають активними акторами, дійовими особами (схеми 3а) та 3б)).

Схема 3а) За літературною аналогією цей тип трансформації епічного твору в драматургічний умовно можна назвати «переказом». Тут так само, як і у попередніх способах, простежується двоїста природа театрального часу: герой, героїня чи кілька героїв та героїнь оповідають про минулі події, які «тут і зараз» розгортаються перед глядачем.

Але, як вже зазначалося раніше, головна різниця від попередніх видів полягає в тому, що наратором наразі є не персонаж, що належить до іншого комунікаційного рівня з окремою суб'єктністю, а актор, який, з одного боку, втілює одну з дійових осіб, а з іншого – розповідає про неї в третій особі.

В цьому випадку значною мірою трансформується модус самого висловлювання, оскільки сама оповідь має транспозиціонуватися в мовний дискурс персонажа. Наприклад, наративне висловлювання від третьої особи (в минулому часі) транспонується в пряму мову дійової особи і відповідним чином сприймається всіма учасниками драматичної ситуації; виникає можливий тільки в театрі феномен поліродового зміщення просторово-часових планів. Відтак виникає парадоксальна ситуація: виконавець одночасно є і актором-оповідачем, і персонажем, але цей факт

не детермінує наявність окремого, незалежного від дійової особи суб'єкта свідомості.

Слід зазначити, що в цьому режимі інсценізації дуже розширюються можливості маркування авторизатора висловлювання: по суті, потенціал режисера змінювати та локалізувати суб'єкти мовлення (та ширше – суб'єктні інстанції) стають майже необмеженими. Вербалізуватися можуть не тільки почуття та думки головного персонажа, спираючись на позицію «авторської позанахідності», але й думки та почуття всіх інших героїв.

Схема 3б) Нарешті, останній вид трансформації (найбільш наближений до монологічного режиму) полягає в тому, що головний герой розповідає про події зі свого життя, які одразу ж і відтворюються на сцені. Тут накладаються один на одне два просторово-часові плани: план сюжету, де дійові особи існують в режимі канонічної комунікації, та наративний план, де актор напряму звертається до глядачів від імені оповідача-персонажа. На відміну від попереднього типу, оповідач у даному випадку фігурує виключно в якості дійової особи, а в моменти оповіді він синхронізується із реальним просторово-часовим планом глядача. Однією з особливостей цього виду транспозиції є той факт, що головному герою відкриті почуття та думки інших персонажів, які доступні йому виключно через їхню вербалізацію, як суб'єкту історії. Позатекстова реальність інших персонажів йому принципово недоступна, в той час як можливості вербалізації своєї «внутрішньої» мови майже безмежні. Через це іноді важко зрозуміти, чи говорить в даний момент герой історії, чи персонаж-оповідач цитує його пряму мову: відбувається певне змішування двох іпостасей. В цьому типі інсценізації взагалі спостерігається велика кількість граматичних трансформацій в побудові висловлювань головного героя в залежності від характеру участі останнього в комунікації.

Персонаж-наратор при цьому існує в тому самому просторово-часовому плані, що й інші дійові особи драматичної історії. Таким чином,

його розповідь – це складова частина загальної дії. З іншого боку, парадоксальним чином, зберігається певна дистантність у ставленні до подій, що відтворюються на сцені, у наратора, і абсолютно відсутня у інших персонажів, що ніби виділяє та навіть інституціонально протиставляє останнього як фігуру іншого просторово-часового плану.

Отже, можна вважати доведеним той факт, що механізми інсценування наративних текстів дозволяють усунути всі основні структурні відмінності епічних та драматургічних творів, а також транспонувати оповідний режим в мовленнєвий. Причому наразі стає очевидним, що подібні транспонування вже не є лише поодинокими виключеннями з правил, але стають певним мейнстрімом.

В залежності від типу наративного тексту та режисерського задуму ми виділяємо п'ять типів подібних трансформацій:

- «класична» інсценізація (єдиний тип, де відсутня текстова інтерференція: суб'єктом мовлення наразі залишається актор-персонаж; події в таких виставах розгортаються в одному просторово-часовому плані);
- тип із додаванням додаткового комунікативного рівня в особі Читця, Оповідача, Людини від театру, Автора, Хору (разом із наратором у виставах цього типу з'являється ще один просторово-часовий план);
- тип із додаванням допоміжного комунікативного рівня в особі окремого актора-наратора, кількість ступенів свободи якого значною мірою збільшується (наявність двох просторово-часових планів обов'язкова);
- «переказ» (актор-наратор одночасно і оповідач, і дійова особа; наявність двох просторово-часових планів так само обов'язкова);
- «монолог» (актор-наратор – головний герой історії, який існує в одному просторо-часовому плані з іншими персонажами та глядачами).

Підсумовуючи наші роздуми, можна впевнено констатувати, що такі прийоми інсценування, як введення додаткових суб'єктів свідомості та суб'єктів мовлення або акторів-нараторів, зміна авторизаторів авторського тексту та режимів висловлювання, використання додаткових просторово-часових планів та комунікативних інстанцій тощо, дозволяють з легкістю здійснювати міжродові трансформації для всіх, без виключення, епічних творів, і відкривають в майбутньому широке поле для теоретичних досліджень та практичних пошуків діячам вітчизняного театру.

РОЗДІЛ 3 ЕТЮДНИЙ МЕТОД В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ»

3.1. Творчий проєкт: від задуму до втілення

Як відомо, роботу над своїм найвідомішим твором, романом-епопеєю «Сестри Річинські» **Ірина Вільде** (1907-1982) почала у 1936-1937 роках і продовжувала її протягом всього свого життя, додаючи цілі сюжетні лінії, ускладнюючи та поглиблюючи психологічні мотивування героїв, навіть використовуючи історії останніх в інших своїх творах. Без перебільшення, цей роман став справою життя письменниці, її «opus magnum», а його герої чи не найближчими людьми Дарини Дмитрівни Макогон (справжнє ім'я авторки).

Водночас, до сих пір статус даного твору в пантеоні української літератури досить неоднозначний: до сих пір не зовсім зрозуміло, чи слід помістити цей роман в народницький дискурс (як це було прийнято в радянському літературознавстві), чи (як це все частіше робиться зараз) трактувати його як «модерністський текст» (В. Агеєва). Другий шлях, на

нашу думку, видається продуктивнішим, якщо тлумачити термін «модернізм» досить широко [див. 75, 45-46].

Крім того, увійти в скарбницю вітчизняної прози цьому твору заважають (попри офіційне визнання – Державна премія УСРСР імені Т. Г. Шевченка за 1965 рік) нібито прорадянські нарративи роману. Проте, очевидним наразі стають об'єктивні причини цієї «радянськості», обумовлені нелегкими біографічними обставинами життя Ірини Вільде (як то одруження з першим чоловіком Євгеном Полотнюком, який під час німецької окупації працював у мережі ОУН та після доносу був розстріляний гітлерівцями, та звинувачення в націоналізмі у Спілці письменників в спланованих кампаніях 1949-1951 років) [див. 9], тому авторка «мусила всіляко демонструвати лояльність до нової влади <...> щоб він (роман «Сестри Річинські». – Є. Л.) відповідав духу того не надто ліберального часу, письменниці довелося зробити чимало правок, які вочевидь погіршували художній рівень, зате підсилювали «правильне» ідеологічне звучання» [11, 16]. Тим більше, що дослідниками творчості Вільде вже давно була відмічена основна структурна особливість манери письменниці – найсокровенніші свої ідеї авторка майже завжди вкладає у вуста так званих «негативних» персонажів. Не вдаючись у подробиці компромісних по відношенню до комуністичної влади стратегій Дарини Дмитрівни, варто зауважити, що справу всього її життя, роман-епопею «Сестри Річинські», давно вже час якщо не «реабілітувати», то ввести в актуальний соціокультурний контекст і вивести з галузі суто академічних досліджень. Тим більше, що, як відмічає в своїй статті «Шість жінок у вітальні», передмові до роману, українська літературознавиця Віра Агеєва (нар. 1958): «Ірина Вільде ніколи не симпатизувала лівій ідеології й не мала прорадянських ілюзій. Коли друкувався роман, вона вже знала й про трагічну доля членів комуністичної партії Західної України: багато з них емігрували до Радянського Союзу й стали жертвами сталінських репресій,

бо ж на роль «шпигунів панської Польщі» надавалися бездоганно» [11, 17]. Щоправда, заради справедливості, слід зауважити, що останнє перевидання роману (видавництво «Віхола») свідчить про зростання інтересу до нього, зокрема серед молодіжної читацької аудиторії.

Не дивно, що «Сестри Річинські» майже одразу після виходу роману друком стали об'єктом дослідження засобами театрального мистецтва (вистава театру імені Марії Заньковецької, постановка 1968 року, режисер – О. Ріпко, автор інсценізації – Б. Антків разом із самою авторкою; у 2007 та 2017 роках були здійснені нові версії вистави в тому самому театрові режисеркою Т. Литвиненко).

Про виникнення ідеї та роботу над романом сама авторка розказала в своєму слові з нагоди присудження їй літературної премії імені Тараса Шевченка: «Давно, десь ще в тридцятих роках, виникла в мене думка написати повість, де б була індивідуалізована не лише мова героїв, а й відповідно до стилю кожного з них – мова автора. Була це чисто формалістична спонука: герой мав залишатись вірним собі і там, де він сам себе показує, і там, де автор виставляє його напоказ. Мені тоді хотілося, щоб, наприклад, ритм мови автора про даного героя відповідав його темпераментові, спосіб вислову автора про даного героя – інтелектуальному рівню того ж героя. Простіше: мені хотілося, щоб кожний з героїв повісті був у виключно своїм кольорі від початку й до кінця. <...> Отож мала бути повість про жінок, про кожну в іншій гамі» [14, 533].

Варто зазначити, що цей формальний експеримент авторки одразу був відмічений і дослідниками її творчості, які зауважували, що «в романі І. Вільде переплелися *різні способи й засоби характеротворення* (курсив мій. – Є. Л.): тут і авторське спостереження над героєм, і стороння оцінка його дій і вчинків; і панорамно-аналітичний погляд на соціальний процес через «анатомічне розкриття руху» особи через «я», «ми» до внутрішнього

перевороту в особистості. Щедро використана монологічно-діалогічна характеристика, щоденникові нотатки, самокоментарі» [29, 110].

Крім того, фундаментальною структурною ознакою роману було названо «рух по висхідній, логіку художнього розвитку – спочатку покладено побутово-сімейний фон; потім, наче ручайні потічки весною, вшир та вглиб розходяться сюжетні розгалуження: помирає основний каноніст «порядної» попівської родини Аркадій Річинський, все далі і далі одна від одної віддаляються сестри, які ще на початку твору спіймалися як ідеал сімейної злагоди та порозуміння» [29, 111].

Наведемо ще кілька прикладів аналізу роману «Сестри Річинські».

«Пригляньмося до кожної з сестер... до їхньої матері, до інших персонажів роману: тут немає повторень, кожна з героїнь – *особистість*, і зроблено це без помітних читачеві зусиль, так, ніби видобуто з духу самого автора, ніби народжене – а не описане словом» [7, 18].

«...соціально успадковане простежується письменницею в постійній взаємодії з тектонічними життєвими змінами, – в одній із сестер (Катерина, Зоня) це «батьківське» закріплюється і навіть посилюється, в інших (Слава, Ольга) поступово вивітряється, змінюється іншими, благодійними вчинками, хоча авторка не поспішає з остаточними висновками» [61, 123].

«...густий побутопис Ірини Вільде, однак, тактовний, сприймається як особлива письменницька жадібність до матеріалу, обжиття його, скрупульозна точність у передачі характерних рис, прикмет середовища...Під пером Ірини Вільде житейське не вороже і справжній поетичності, і ліризмові» [57, 18].

«У багатоликій галереї портретів кожен має свій голос, свою мову, по-своєму слухає й мовчить, радіє і тужить. Автор поступово нарощує

сміслове психологічне навантаження кожного образу. Кожен вчинок того чи іншого героя має логічне попереднє вмотивування. І, скажімо, те, що «мала господинька» Ольга зможе пов'язати свою подальшу долю з політично «неблагодійним» Завадкою; й кохання Нелі з засудженим на довічне ув'язнення Маркіяном Івашковим, і моральне спустошення Зоні: все у романі попередньо підготовлене сюжетним розвитком» [29, 112].

Саме ця формальна задача, яку ставила перед собою письменниці яку так точно проаналізувала сучасна їй літературна критика, спровокувала наше прагнення на театральній сцені зробити спробу, користуючись різними засобами трансформації наративного тексту в сценічну реальність, змінюючи суб'єкт мовлення (див. відповідний підрозділ), відтворити світ кожної з п'яти сестер в своєму, притаманному лише їй, реєстрі.

Зважаючи на великий обсяг роману (в останньому передруці, здійсненому видавництвом «Віхола» у 2024 році і на який ми далі посилатимемось, перший том нараховує 679 сторінок, другий – 458, а третій – 507), на початковому етапі роботи над мистецьким проектом необхідно було хоча б приблизно зорєнтуватися в цьому величезному текстовому масиві, принаймні намітити попередню структуру та з'ясувати для себе, які фрагменти епопеї потенційно цікаві для етюдних розвідок та сценічного втілення.

Зрозуміло, що спочатку можливо було визначити лише магістральні напрямки пошуків, без урахувань нюансів та смислових акцентів. Двома умовами було: в роботу беруться тільки сцени, які в романі йдуть після смерті отця-каноніка Аркадія Річинського, коли мати з дочками опиняється в абсолютно новій для себе реальності, в обставинах тотального безгрошів'я, та необхідність взяти в розробку сцену, яка мала б стати смисло- та структурообразуючою в майбутній сценічній композиції та мала робочу назву «Вишнянське прало» [11, 345-346].

Крім того, робота була почалася за кількома окремими напрямками з умовними назвами: «Боротьба з боргами», «Лінія Катерини», «Лінія Зоні», «Лінія Ольги», «Лінія Нелі» та «Лінія Слави». Студентам для сценічних проб були запропоновані наступні сцени.

Том 1:

- «Міщанка, Клавда, Катерина, Ольга» («Скільки вам винний покійник?»);
- «Катерина та Суліман» (акції Лінде);
- «Мариня та Катерина» (ранок після похорону);
- «Пані Бровко – Безбородько»;
- «Валя – Безбородько»;
- «Борги у лавці»;
- «Катерина – Кремер»;
- «Оксана – Слава» («Готуються лови...»);
- «Слава – Мажарин»;
- «Вишнянське прало»;
- «П'ять дочок Олени Річинської»;
- «Ксьондзівські недоноски»;
- «Катерина – Неля» («На квартиру?»);
- «Суліман – Неля»;
- «Ольга – Завадка» (сцена перша);
- «Суліман Катерина» («Скотина»);

- «Сцена в монастирі»;
- «Олена – Катерина» (на цвинтарі);
- «Тітка Меланія» («Наймодніше»);
- «Ольга – Завадка» (сцена друга);
- «В редакції»;
- «Винні гроші?».

Том 2:

- «Безбородько – Катерина» («Секрет»);
- «Над нашою родиною навис фатум»;
- «Сташка - Завадка»;
- «Філе»;
- «Ольга – Завадка» (сцена третя);
- «Посада»;
- «Зоня – Ясинський»;
- «Мажарин – Слава».

Том 3:

- «Суліман, Катерина та Безбородько» («Хам!»);
- «Зоня – редакторка»;
- «Мажарин – Оля»;
- «Лист зі Львова»;
- «Ольга – Завадка» (сцена четверта);

- «Суліман – Неля»;
- «Зоня – Леся»;
- «Олена – Неля» («...блукаю серед своїх дітей?»);
- «Ольга – Завадка» («Ревнощі»);
- «Олена – тітка Меланія»;
- «Лист Слави»;
- «Олена – Мариня» («Сон наяву!»).

На першому ж етапі сценічних проб дуже чітко визначилися три напрямки пошуків:

- технологічний (всі аспекти, пов'язані з «привласненням» собі запропонованих обставин, подоланням «супротиву матеріалу» у вигляді психофізичних блокад та затисків, а також з «накладанням» одне на одного двох семантичних рядів: авторського тексту (фіксованого, з великою кількістю діалектизмів, з певною структурою) та власне акторського (побутового, наділеного сучасними конотаціями, імпровізаційного);
- напрямок пошуку прийому чи способу рішення навіть не кожної окремої сцени, а певних «ліній» роману (саме на цьому матеріалі вдалося надзвичайно зручно досліджувати трансформацію наративного тексту в драматургічний, закріпивши зажною сестрою свій спосіб розгортання сценічної оповіді);
- композиційний (студентам був запропонований апофатичний метод побудови сценічної композиції, який полягає у поступовій відмові від перевірених практично, але не потрібних для кінцевої конструкції ліній, сцен, персонажів тощо).

Перший напрямок досліджень, окрім звичних технологічних складнощів, що супроводжують початок кожної сценічної проби, для глибинного занурення у філософський (екзистенційний), ідеологічний та морально-етичний шари сімейної саги засвідчив необхідність застосовувати в роботі не тільки етюдні проби на конкретні ситуації чи сцени з роману, а й етюди-роздуми на осмислення метафізичних та загальнолюдських опозицій, як от:

- *«Добро – Зло»;*
- *«Свобода – Регламентация»;*
- *«Бог – Диявол»;*
- *«Язичництво – Християнство»;*
- *«Святість – Гріх»;*
- *«Батьки – Діти»;*
- *«Культура – Варварство»;*
- *«Подвиг – Конформізм»;*
- *«Милосердя – Байдужість»;*
- *«Пристрасть – Заборона»* і т. ін.

Крім того, на рівні конкретного дослідження сюжетних ліній роману та «примірки на себе» ситуацій «Сестер Річинських» були застосовані майже всі з наведеної нами класифікації види етюдів (на зміну ролей, «татування», етюди з імпровізованим текстом, пластичні етюди, етюди на музичну тему тощо).

Матеріалом для імпровізацій на музичні теми стали пісні сучасного українського етногурту «ДахаБраха» та українського жіночого театральномузичного гурту «Dakh Daughters».

Під час сценічних проб (другий напрямок пошуків) абсолютно зрозумілою стала жорстка обумовленість засобу трансформації прозового тексту в сценічний для кожної з «ліній» власне літературним матеріалом.

Очевидно, що Ірина Вільде свідомо ставила собі цю творчу задачу: кожна з сестер має говорити своїм голосом, кожна історія має бути розказана у свій, унікальний спосіб.

Так, наприклад, майже одразу стало зрозумілим, що вирішити «лінію Олени», умовно кажучи, в побутовому ключі неможливо, вона не піддавалася прямій драматизації, а вимагала художнього узагальнення та зовсім іншої міри умовності в пошуку природи почуттів. Тому, замість розробки конкретних ситуацій чи пошуків механізмів внутрішнього виправдання наявних каузальних зв'язків, була вилучена головна тема для етюдних проб: «Господи, що це за кара на мене, що я так блукаю серед своїх дітей?»

Схожа ситуація склалася і з «лінією Слави», оскільки навіть в романі цей сюжет (єдиний!), здебільшого, розгортається від першої особи. Принаймні ця, суто, здавалося б, формальна ознака вимагала пошуків релевантних шляхів переносу прозового тексту на сценічний майданчик та адаптації до театральної лексики.

Таких прикладів можна навести ще багато.

І, нарешті, створення композиційної структури. Сам обсяг роману «Сестри Річинські», наявність великої кількості сюжетних ліній, персонажів, і, зрештою, обумовленість мотивів вчинків та подій досить широким історичним та соціокультурним контекстом вимагали кропіткої та тривалої роботи по відборі й компонуванню матеріалу, вибудовуванню подієвого ряду, розстановки смислових акцентів. Одразу постали питання доцільності розробки сюжетних ліній, пов'язаних із Орестом Білинським, тіткою Меланією, Маркіяном Івашковим (у зв'язку із гендерним складом акторського курсу, на якому здійснювався проєкт), Марічкою, Дмитром та Доцею, з друкарнею Філіпчука, Стахою Кукурбівною (фабрикою Гольдшторму), революційною діяльністю Бронка Завадки (ідеологічною

складовою), Ілаковичами (разом з лінією Орісі), польською темою (мотивом національного самоконструювання), любовними пригодами доктора Безбородька, священником чернечого ордену редемптористів, Романиком та слідчим Янічком, а також іншими побічними сюжетами роману.

Студентам був запропонований шлях неупередженості: жодна з названих ліній не відкидалася без попередніх перевірок етюдними пробами. Свідомо був задекларований наступний принцип: зрештою, в кінцевий варіант композиції має увійти невелика частина практичних проб; все інше, склавши психологічний фундамент історії, мусить залишитися поза сценічною реальністю, одночасно увійшовши в неї як невидиме, але відчутне тло, на якому розгортається основний сюжет сестер-сиріт.

3.2. Потенціал етюдного методу у практиці інсценізації

Отже, схематизуємо наші теоретичні висновки (завважимо, що ці схеми неповні та носять суто робочий характер, оскільки видається неможливим жорстко визначити структурні особливості кожної з груп) та розглянемо, як теоретичний потенціал цієї типологізації працюватиме у практичній площині, на матеріалі роману І. Вільде «Сестри Річинські».

Етюди

Етюди-вправи	«Рольові етюди»	Моноформатні етюди
-«стоп-кадр – повтор»; -етюди на пам'ять фізичних дій; -етюди на фізичне	-етюди на ситуацію; -етюди на сцени з літературного твору; -етюди на біографію	-моноакт; -вербатім; -наговір

<p>самопочуття;</p> <p>-«я – предмет»;</p> <p>-тваринні етюди;</p> <p>-циркові етюди;</p> <p>-синхробуфонада;</p> <p>-етюди на виправдане мовчання;</p> <p>-етюди, побудовані на аналогіях;</p> <p>-етюди, побудовані на використанні абстрактних звукосполучень;</p> <p>-етюди на зміну ставлення</p>	<p>персонажів: етюди на «переджиття» або етюди на майбутнє персонажів;</p> <p>-етюди на ситуації, про які згадується в творі;</p> <p>-етюди на ситуації, про які в творі не згадується, але які передбачаються самим перебігом подій;</p> <p>-етюди на ситуації, які могли відбутися між діями за визначений автором проміжок часу;</p> <p>-етюди, побудовані на зміні ролей;</p> <p>-етюди на пошук внутрішньої та зовнішньої характерності;</p> <p>-етюди на музичну тему;</p> <p>-пластичні етюди;</p> <p>-етюд на задану тему</p>	
--	---	--

Засоби трансформації наративного тексту в сценічний

Схема	Назва	Структурні особливості
Схема 1	«Драматизація»	<ul style="list-style-type: none"> - принцип «четвертої стіни»; - канонічна комунікативна ситуація; - всі форми передачі мови дійової особи

		<p>трансформуються в пряму мову;</p> <ul style="list-style-type: none"> - персонаж – авторизатор наративного тексту
Схема 2а)	«+ Оповідач-наратор»	<ul style="list-style-type: none"> - принцип «четвертої стіни»; - актори-персонажі існують в режимі канонічної комунікації; - наявність наративних коментарів, які передбачають додатковий рівень комунікації між сценою та глядальною залюю; - додатковий суб'єкт мовлення: Читець або Оповідач; - двоплановість та одночасність двох репрезентацій: оповідної та сценічної
Схема 2б)	«+ Актор-наратор»	<ul style="list-style-type: none"> - відсутність «четвертої стіни» між актором-наратором та дійовими особами; - відсутність «четвертої стіни» між актором-наратором та глядачем; - умовне розподілення сценічної реальності на два плани: план безпосереднього драматичного сюжету та плану актора-наратора, що являє собою додатковий рівень комунікації; - актор-наратор – самостійний суб'єкт свідомості та самостійний суб'єкт мовлення; - актор-наратор – представник

		<p>авторського погляду на зміст подій;</p> <ul style="list-style-type: none"> - наявність діалогізації інстанцій різних комунікативних рівней
Схема 3а)	«Переказ»	<ul style="list-style-type: none"> - двоїста природа театрального часу; - наратор – актор, який, з одного боку, втілює одну з дійових осіб, а з іншого – розповідає про неї в третій особі; - транспозиціонування оповіді в мовний модус персонажа; - розширення можливостей маркування авторизатора висловлювання
Схема 3б)	«Монолог»	<ul style="list-style-type: none"> - накладання двох просторово-часових планів; - оповідач – дійова особа; - змішування двох іпостасей; - існування персонажа-наратора в тому самому просторово-часовому плані, що й інші дійові особи драматичної історії; - дистантність у ставленні до подій, що відтворюються на сцені, у наратора, і відсутність її у інших персонажів

Вже на першій стадії роботи, після певного періоду «проб та помилок», очевидною стала необхідність формалізації пошуків, для етюдів ми залишили лише шість напрямків:

- лінія Олени;

- лінія Катерини;
- лінія Зоні;
- лінія Ольги;
- лінія Нелі;
- лінія Слави.

До того ж такі персонажі як Мариня, Суліман чи доктор Мажарин можуть з'являтися в будь-якій з цих ліній у відповідності до сюжету.

На цьому, другому, етапі роботи актуальними все одно залишалися питання, про які йшлося вище:

1) який з видів етюдів використовувати під час роботи над кожною конкретною сценою?

2) який тип трансформації прозового тексту використовувати при рішенні конкретної «лінії»?

1. **Етюди-вправи.** Як ми зазначали, ці етюди носять навчальний, прикладний характер, а отже вони застосовуються, коли є необхідність в тренуванні певних психофізичних якостей, і не можуть стати самоціллю. Зрозуміло, що, маючи готовий матеріал для сценічних проб, відсутня потреба у використанні *тваринних етюдів, етюдів на виправданне мовчання* та етюдів на кшталт «я – предмет» чи «стоп-кадр – повтор». Натомість в нагоді нам стали:

- *етюди на фізичне самопочуття* (перша сцена композиції під умовною назвою «Вишнянське прало» (Т.1, стор. 345-353), сцена Катерини з Кремером (Т.1, стор. 317-322), сцена приходу Нелі до Сулімана на квартиру (Т.1, стор. 435-442), сцена Олени та Катерини на цвинтарі (Т.1, стор. 533-539), сцена «Над філе» (Т.2, стор. 97-103), сцена «Хвороба Нелі» (Т.1, стор. 221-226));

- *етюди, побудовані на аналогіях* (сцена «Скільки вам винний покійник?» (Т.1, стор.198-200), сцена освідчення Севера Славі (Т.1, стор. 338-345), сцена Нелі та Катерини (Т.1, стор.427-432), сцена «Досить комедії!» (Т.2, стор. 31-37));
- *етюди, побудовані на використанні абстрактних звукосполучень* (майже половина всіх сцен композиції були перевірені цими етюдами, до них ми, здебільшого, зверталися, коли розуміли, що починаємо «сідати на слова» та втрачати дієву компоненту в словесному впливі);
- *етюди на зміну ставлення* (сцена Катерини та Марині на ранок після похорону отця Аркадія (Т.1, стор. 256-264), сцена «Мої дочки»: для нас принциповим було етюдно з'ясувати ставлення Олени до кожної зі своїх дочок (Т.1, стор. 401-402), друга сцена між Катериною та Суліманом після візиту до останнього Нелі (Т.1, стор. 482-491), серія етюдів під умовною назвою «Посада», коли своє ставлення до цього поняття мали визначити виконавиці ролей Олени, Марині, Зоні, Ольги, Нелі та Слави (Т.2, стор. 99-100)) ;
- *етюди на пошук внутрішньої та зовнішньої характерності* (всі етюди Рафаїла Сулімана, де передбачена національна характерність, та всі проби на роль Олени, де характерність вікова).

2. **«Рольові етюди».** Зважаючи на великий обсяг роману та кількість сцен, придатних для сценічної адаптації, ми майже не зверталися до *етюдів на біографію персонажів, етюдів на «переджиття» або етюдів на майбутнє персонажів, етюдів на ситуації, про які згадується в творі чи етюдів на ситуації, про які в творі не згадується, але які передбачаються самим перебігом подій.* Натомість на всі сцени, що бралися до роботи, студенти пропонували *етюди на ситуацію чи етюди на сцени з роману.* Крім того, з «рольових етюдів» корисними виявилися :

- *етюди, побудовані на зміні ролей* (сцена «Скільки вам винний покійник?» (Т.1, стор.198-200), сцена Слави та Оксани «Лови на доктора» (Т.1, стор. 336-338), «Вишнянське прало» (Т.1, стор. 345-353), сцена «Ксьонзівські недоноски» (Т.1, стор. 412-417), сцена Олени та Катерини на цвинтарі (Т.1, стор. 533-539), сцена Ольги з редакторкою газети «Нова жінка» (Т.1, стор. 633-638), в сцені Зоні та голови гуртка «Рідної школи» (Т.3, 89-94) змінювалися не тільки ролі, а й статі: жінки пробували чоловічі ролі. Зважаючи на гендерний склад даного курсу, це абсолютно природна практика – дуже часто під час роботи над побічними лініями роману студентки приносили етюди на чоловічі ролі) ;
- *етюди на музичну тему* (монолог Слави (Т.1, стор. 323-325), «Вишнянське прало», «Мої дочки», сцена Нелі та Сулімана, сцена на цвинтарі. Крім цього, на музичних темах були побудовані майже всі *етюди на задану тему*);
- *пластичні етюди* («Вишнянське прало», «Мої дочки» та майже всі етюди лінії Олени та умовної лінії «Неля – Суліман»);
- *етюд на задану тему* (визначаючи теми для етюдів ми намагалися використовувати фрази самої Ірини Вільде, отже наведемо кілька прикладів: «Пані докторова Безбородькова» – етюд Катерини (Т.1, стор. 137), «В монастир» – етюд Нелі (Т.1, стор. 508-512), «Господи, не покидай мене у хвилині мого падіння» – етюд Ольги (Т.1, стор. 697-698), «Всі люди носять черевики на ногах, а панна Зоня хотіла б одягти їх на руки» – етюд Зоні (Т.2, стор. 27), «Досить комедії!» – розробка теми боргів сімейства Річинських (Т.2, стор. 31-37), «Господи, що це за кара на мене, що я так блукаю серед своїх дітей?» – етюд Олени (Т.3, стор. 355)).

3. Моноформатні етюди. Моноформатні проби також використовувалися нами досить активно, особливо на лімінальній стадії переходу до авторського слова, узгодження його з

поведінковими актами та синхронізації з усіма психофізичними елементами. Крім зазначених *моноактів* та *вербатимів*, ми також зверталися до так званих «*наговорів*», коли виконавці ролей в режимі потоку свідомості намагалися вербалізувати внутрішні монологи своїх персонажів (для цього використовувався як текст Ірини Вільде, так і імпровізований студентами), наближаючи в такий спосіб одне до одного семантичні поля дійової особи та власні:

- *вербатим* (цим видом етюдів ми користувалися виключно для дослідження діалектних особливостей мовлення героїв роману: оскільки прототипом міста Нашого є Коломия, студенти з цього та географічно близьких до нього міст, приносили спостереження за «персонажами» з західних регіонів України);
- *моноакт* (як вже зазначалося, *моноакти* як найпродуктивніший спосіб переходу від імпровізованого до авторського тексту, від етюдної свободи до регламентованої матеріалом структури, методологічно майже незамінний, тому кожна з виконавиць п'ятьох головних ролей роману (сестри Річинські) обов'язково робила моноакт на заданий нами фрагмент тексту, оскільки ці уривки досить великі за обсягом, означимо лише їхні межі: *моноакт* Катерини («Тепер Катерина сам на сам з батьком. <...> П'ятдесят сім тисяч злотих, тільки в іншому вигляді.» [11, 135-136]); *моноакт* Зоні («Обережно, наче тісто для струделя, натягає Зоня (в рукавичках) на ногу панчошу-павутинку. <...> Зоня Річинська вміла одягатись, як на сцені, відповідно до ролі, яку їй потрібно було зіграти в житті.» [13, 444-446]); *моноакт* Ольги («Невдовзі Ольга вже знала, що Завадка не має нормального дня. <...> В той момент, коли Ольга вже порівнялася з Бронком і збиралася вискочити наперед, щоб заступити йому дорогу, той несподівано обернувся і став перед нею.» [11, 446-448]); *моноакт* Нелі («Того ранку, як тепер пригадує

собі Олена, Неля прокинулася у звичайний час, але не встала відразу, як звикла (особливо після хвороби), а валялася ще, може, з годинку з ліниво розкинутими руками, з напівзаплющеними очима. <...> Неля взула білі туфельки, взяла білі рукавички, які кілька днів тому прала.» [13, 352-353]), *моноакт* Слави («Іду темною, липкою від мряковини вулицею, і весь час мене переслідує враження, що хтось ступає по моїх слідах. <...> Випинаю груди, як на фізкультурному параді, і маршовим, наскільки це дозволяє мені натовп народу, кроком просуваюся до виходу.» [13, 144-146]).

Підкреслимо: це тільки перше акторське наближення до матеріалу, «розвідка розумом», однак залишається безліч питань, можливостей для пошуків та сценічних проб.

Наприклад, в процесі роботи всі п'ять студенток, які робили заявки на роль Катерини, пройшли через цей моноакт, причому кожна з поправкою на свою природу та індивідуальність, водночас, уточнюючи психологічну партитуру ролі та збагачуючи її загальний об'єм.

При подібному підході для нас принципово виявляється маніфестація надзвичайно потужного потенціалу етюдного методу в контексті колективної співтворчості, коли сенси акумулюються акторським ансамблем, а кожним учасником процесу пропонуються небанальні «психологічні ходи», парадоксальні та неочевидні в застільному періоді.

Таким чином, ми розглядаємо репетиційний процес як динамічну структуру, що самоорганізується, розвивається по траєкторії «від хаосу до порядку», набуваючи нових ознак та якостей. Саме тому, на нашу думку, актуалізується необхідність застосування на практиці трансдисциплінарних підходів.

Наразі повернемося до засобів трансформації прозового тексту в сценічний в практичному аспекті, на матеріалі роману «Сестри Річинські»..

Одразу зазначимо, що єдина з наведених вище схем, до якої ми не вдавалися, була **схема 2а)** із введенням додаткового суб'єкта мовлення у вигляді Читця або Оповідача. Вона, насправді, видається на даний момент надто архаїчною та штучною.

Як ми зазначали, **схема 2б)** із введенням актора-наратора також наразі майже не використовується в сучасній театральній практиці, ми так само користувалися цим засобом трансформації тексту роману І. Вільде вкрай рідко, іноді навіть фрагментарно, коли сцена, починаючись в режимі «+актор-наратор», могла закінчуватися в режимі «Переказу» (**схема 3а)**) або «Монологу» (**схема 3б)**), але не прямої драматизації (**схема 1**). До того ж можливість використовувати дану схему давала тільки «лінія Слави», де в романі часто-густо органічно поєднуються авторський погляд на події, що відбуваються, з безпосереднім розгортанням сюжету «Слава – Север Мажарин».

По принципу безпосередньої драматизації (**схема 1**) ми йшли:

- по всій «лінії Катерини» (обидві сцени з Суліманом, сцена з Нелею);
- по «лінії Зоні» (сцена з Лесею Чуйгуковою);
- по «лінії Ольги» (всі сцени в Бронком Завадкою, крім випадків, про які ми говоритимемо далі).

Часто нами використовувався знайомий всім режисерам та акторам прийом непрямого спілкування між дійовими особами, точніше, так званого, спілкування «через глядача». Для нас до сих пір залишається відкритим питання віднесення даного засобу інсценізації до однієї з категорій за нашою типологізацією. З одного боку, спостерігаємо відсутність додаткових суб'єктів мовлення, що свідчить на користь розглядання його в рамках **схеми 1**, з іншого – наявне руйнування

«четвертої стіни», такої важливої структурної ознаки цієї схеми. Отже, необхідність виокремлення цього засобу в умовну **схему 1a)** наразі вимагає додаткових досліджень та обґрунтувань.

Проте саме так ми працювали над «сценою на цвинтарі», сценами по сюжетній лінії «Неля – Суліман», деякими сценами між Ольгою та Завадкою, а також між Славою та Севером.

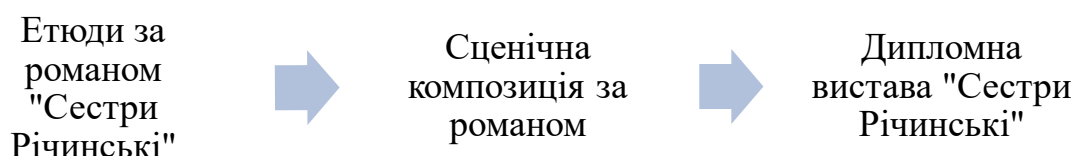
І, нарешті, прийоми «переказу» (**схема 3a)**) та «монологу» (**схема 3б)**) були використані, відповідно, під час інсценізації «лінії Слави» (сцени, де передбачене транспозиціонування оповіді в мовний модус персонажа) та «лінії Олени» (сцени, де передбачене існування персонажа-наратора (в даному випадку – Олени) в тому самому просторово-часовому плані, що й інші персонажі).

Таким чином, визначений нами принцип «всі можуть пробувати будь-яку роль», а також можливість наявності кількох складів виконавців у майбутній виставі допоможуть уточнювати та розвивати драматичну структуру.

Показово, що навіть сценічна композиція, яка була представлена як практична складова творчого мистецького проєкту «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)), відзначається певною «відкритістю», оскільки в самій структурі композиції закладені можливості для її ускладнення, додавання нових сюжетних ходів та уточнення подієвої партитури.

Принциповим для нас є той факт, що наразі робота існує в аудиторному форматі (студенти, задіяні у виставі, сьогодні навчаються на другому курсі КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого), в планах на майбутній рік – перенесення її на сцену Навчального театру в корпусі на Хрещатику з паралельним нарощуванням дійових осіб та сюжетних ліній, з

підключенням до роботи художника-постановника, а зрештою – ця композиція має трансформуватися у повноцінну дипломну виставу на головній сцені Навчального театру. Таким чином, маємо і педагогічний експеримент, і дослідницький досвід, коли у студентів акторського відділення буде змога «дорослішати» професійно і фізично разом зі своїми героями, нарощуючи як свій масштаб особистості, так і масштаб особистості свого персонажа:



ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту «Етюдний метод інсценізації прози: стратегії художньої інтерпретації і теоретичного аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде «Сестри Річинські»)» на основі аналізу досліджень, присвячених проблемі художнього методу взагалі та етюдного методу зокрема в культуротворчих процесах ХХ-ХХІ ст., визначено основні структурні складові та принципи творчого методу як специфічного засобу трансформації дійсності в сценічні художні образи, перетворення повсякденного пізнання життя на певну надпобутову, художньо осмислену реальність.

Спираючись на аналіз особливостей розвитку сучасного вітчизняного театрального мистецтва та усвідомлення ним свого місця в загальному європейському контексті, виявлена необхідність дослідження та використання потенціалу творчих методів, що за багато років довели свою продуктивність та ефективність, переосмислюючи їх та застосовуючи нові підходи.

Сформульовані переваги та недоліки етюдного методу на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва.

Сценічне мистецтво, безперечно, займає виняткове положення серед усіх сфер духовної діяльності, тому що воно може, зберігаючи власну природу, з одного боку, синтезувати будь-які види мистецтва, з іншого – залучати всі рівні людського буття (від кінестетичного до екзистенційного).

На нашу думку, саме етюдний метод на даному етапі розвитку вітчизняного театрального мистецтва може забезпечити генерування цієї тотальності як принципу на технологічному та методологічному рівнях.

Вперше здійснена попередня типологізація вправ-етюдів з наданням характеристик кожної з них, зважаючи на їхні морфологічні ознаки та функціональне значення, що покладено в основу методичної розробки за тематикою творчого мистецького проєкту.

Зважаючи на динаміку розвитку сценічного мистецтва в сучасному соціокультурному просторі, на теоретичному рівні доведено необхідність залучення до навчальних програм досвіду інноваційних практик (моноактів, вербатіму, документального театру), що містять значний потенціал взаємозбагачення. Аргументовано доцільність такого підходу та обґрунтована необхідність перегляду навчальних програм дисциплін «Майстерність актора» та «Акторський тренінг» .

В науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту визначені структурні відмінності в підходах до адаптації на сцені прозових та драматургічних творів. Проартикульовані основні особливості етюдного методу як засобу трансформації прозового тексту в сценічну практику. Вперше здійснена класифікація засобів трансформації наративного тексту в сценічний (інсценувань) у відповідності до місця суб'єкта мовлення в загальній комунікативній структурі.

Поглиблено розуміння необхідності застосування трансдисциплінарних синергетичних підходів при аналізі процесів самоорганізації в сценічному мистецтві та вперше розглянуто сценічний етюд як відкриту, нелінійну та динамічну структуру, яка передбачає варіативність та альтернативність шляхів розвитку.

На нашу думку, перспективи вивчення законів самоорганізації, які досліджує синергетика, видаються продуктивними для використання в різноманітних сферах, де наявні структури, що розвиваються. Саме такою сферою і є драматичний театр. Таким чином, методологічного змісту для сценічного мистецтва набувають самі теоретичні викладки фундаментальних, базових трансдисциплінарних підходів та теорій.

Вперше здійснено адаптацію синергетичного тезауруса до понятійно-категоріального апарату театральної практики, враховуючи її колективний характер.

На основі теоретичних розвідок здійснено постановку сценічної композиції за романом Ірини Вільде «Сестри Річинські», де в практичній площині доведено перспективність застосування етюдного методу під час роботи над прозовим матеріалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція : матеріали III Всеукр. наук. конф., Київ, 21 квіт. 2023. / КНУКіМ, КУК, ХДАК та ін. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2023. 422 с.
2. Апчел О. А. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. Культура України. Вип. 33. 2011. С. 213-222.
3. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.

4. Арто А. Театр і його Двійник. К.: Вид-во Жупанського, 2021. 280 с.
5. Барба Е. Паперове каное. Пер. з англ. Микола Шкарабан. Львів: Літопис, 2001. 288 с.
6. Білаш І. П. Актуальна монодрама крізь оптику синтезу мистецтв: теорія і практика. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. 2025. УДК 792:82-27]:[7:130.123.3(043.3).
7. Бічуня Н. Пам'ять про наші вчинки // Рад. Жінка. 1987. №5. С. 18.
8. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Переклад з англ. Львів, 2005. 136 с.
9. Вальо М. А. Ірина Вільде. Київ, 1962. 139 с.
10. Веселовська Г. “Smart Harlequin” in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre. Artistic Culture. Topical Issues. 2020. No. 16. P. 153–158. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205254> (date of access: 27.11.2025).
11. Вільде Ірина. Сестри Річинські: роман: у 3 т. / Ірина Вільде; передм. Віри Агеєвої. Київ: Віхола, 2024. Т. 1, кн. 1. 704 с. (Серія «Худліт. Проза»).
12. Вільде Ірина. Сестри Річинські: роман: у 3 т. / Ірина Вільде; передм. Віри Агеєвої. Київ: Віхола, 2024. Т. 2, кн. 2, ч. 1. 464 с. (Серія «Худліт. Проза»).
13. Вільде Ірина. Сестри Річинські: роман: у 3 т. / Ірина Вільде; передм. Віри Агеєвої. – Київ: Віхола, 2024. Т. 3, кн. 2, ч. 2. 512 с. (Серія «Худліт. Проза»).
14. Вильде Ирина. Сочинения. Том 5 (На украинском языке). Київ. Видавництво «Дніпро», Володимирська, 42, 1968.
15. Вітгенштайн Л. Tractatus logico-philosophicus. Філософські дослідження. К.: Основи, 1995. 311 с.
16. Ганна Веселовська. Микола Садовський. Актор, режисер, антрепренер. 1856-1906. К.: Темпора, 2024. 364 с.

17. Гірняк, Йосип. Спомини / Йосип Гірняк; упорядн. Богдан Бойчук, авторка передм. Тетяна Бойко; худ. оформл. Олексій Чекаль. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2022. 512 с.
18. Гуссерль Е. Картезіанські медитації. Вступ до феноменології / пер. з нім. Андрій Вахтель. К.: Темпора, 2021. 304 с.
19. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії // Філософська думка. 2002. №3. С. 134-149.
20. Гадамер, Ганс-Георг. Істина і метод: Пер. з нім. К. Юніверс. Т.1: Герменевтика I: Основи філософ. Герменевтики, 2000. 464 с.
21. Добронравова І. Запрошення до хаосу? Філософська думка, 2009, № 6. К. С.132-134.
22. Добронравова І. С. Філософія науки як практична філософія: проблема свободи в постнекласичній перспективі / І. С. Добронравова, Т. М. Білоус, О. В. Комар // Філософія і політологія у структурі сучасного соціогуманітарного знання. К.: ВПЦ «Київський університет», 2011. С.70-92.
23. Добронравова І. Практична філософія постнекласичної науки про наукову істину та людську свободу. Філософія освіти. 2014, № 2 (15) С. 224-234.
24. Добронравова І. Дескриптивність нелінійного теоретичного знання та самоорганізація нелінійної науки. Філософія освіти. Philosophy of Education. 2017, № 1 (20) С. 30-42.
25. Донченко Н. П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №4, 2016. С. 70-74.
26. Ернст Гомбріх. Оповідь про мистецтво. Пер. з англ. Андрія Накорчевського. Київ: Arthuss, 2024. 664 с.

27. Єрмакова Н. Школа Курбаса. Український театр. 2017. № 1. С. 22–25.
28. Заболотна В. І. Амвросій Бучма. К., 1984. 166 с.
29. Качкан В. А. Ірина Вільде: Нарис життя і творчості. К.: Дніпро, 1991. 159 с. (Літературний портрет).
30. Качуровський М. О., Наумкіна О. А., Цикін В. О. Синергетика: нове мислення: Навчальний посібник. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 128 с.
31. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства: Подорожній щоденник. К.: Фенікс, 2013. 432 с.
32. Клековкін О. Ю. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. К.: Фенікс, 2017. 144 с.
33. Клековкін О. Without Danchenko. Artistic Culture. Topical Issues. 2017. No. 13. P. 273–303. URL: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134579> (date of access: 30.11.2025).
34. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі. Львів, ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 92 с.
35. Коломієць Р. Сергій Данченко. Портрет режисера в інтер'єрі часу. Чернівці. БУКРЕК. 2001. 144 с., іл.
36. Коломієць Р. Пристрасті за Богданом. К.: Факт, 2006. 416 с.: іл.
37. Корнієнко Неллі. Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство *інших* вимірів). К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2025. 464 с.
38. Корнієнко Н. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). К.: Факт, 2000. 160 с., 64 іл.
39. Корнієнко, Н. В. Театр Курбаса: простір і час. Київ : Основи, 2001. 456 с.

40. Корнієнко Н. Новий напрям – синергетика художньої культури (фрагмент майбутньої книги) – kurbas.org.ua, 2011. С. 7-26.
41. Корнієнко, Н. Режисерське мистецтво Леся Курбаса. Реконструкція (1887–1937). Київ : Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2005. 528 с.
42. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. К.: Альтерпрес, 2013. 264 с.
43. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства. К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 160 с.
44. Корнієнко, Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 324 с.
45. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. 240 с.
46. Кун Т. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 226 с.
47. Курбас Лесь. Філософія театру / Лесь Курбас; упорядн. М. Лабінський; післямови М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор М. Москаленко. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
48. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини // Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. К.: Дніпро, 1988. 518 с.
49. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології: монографія. Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. К, 2012. 296 с.
50. Липківська А. Драма і сцена: шляхи режисерського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. 2010. Вип. 6. С. 27-44.
51. Локтіонов Є. «Метод – художній метод – творчий метод»: досвід сценічної практики. Науковий вісник Київського національного

- університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. № 35. С. 81-88. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318073>.
52. Локтіонов Є. Феномен вербатім-театру: потенціал міждисциплінарного підходу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. № 34. С. 24-30. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305187>.
53. Локтіонов Є. Принципи трансформації наративного тексту в сценічній практиці. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва»*. 24 жовтня 2024 р. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. С. 109-111.
54. Локтіонов Є. Етюдний метод в контексті синергетичної парадигми. *III Всеукраїнська науково-творча конференція «Актуальні питання професійної освіти в сфері перформативного мистецтва України» (до двадцятиріччя кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого)*, 24-25 лютого 2025. С. 47-49.
55. Локтіонов Є. Етюдний метод в сценічному мистецтві: синергетичний дискурс. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2025. № 27. С. 278-286. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.278-286>.
56. Макарик І. Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років / Ірина Макарик; пер. з англ. Т. Цимбала. – вид. 2-ге, допов. К.: Ніка-Центр, 2013. 352 с.: іл.
57. Малиновська М. Любовь до життя: Нотатки критика. К., 1968. С.18.
58. Малицька Н. Ідея об'єктивації у феноменологічній соціології Альфреда Шюца та її реалізація / Наталія Малицька // Філософські

- пошуки. Філософія. Історія. Культура. Вип. XXXI. Львів-Одеса: Cogito-Центр Європи, 2009. С. 245-252.
59. Мельник І. Робота над «моноактом» у системі підготовки актора театру ляльок. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ. 2018. Вип. № 23. С. 56-61.
60. Мельниченко В. Богдан Ступка: (Штрихи до портрета). К.: Знання України, 2001. 217 с.
61. Новиченко Л. Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру. К., 1976. 123 с.
62. О कोरोков В. Б. Синергетика – нова світоглядна парадигма: Посібник – ДРВВ ДНУ, 2004. 32 с.
63. Оліфер О. Є. Карл Поппер. Логіка наукового відкриття. Огляд деяких фундаментальних проблем. Актуальні проблеми духовності. 2021. № 22. С. 170–192. URL: <https://doi.org/10.31812/apd.v0i22.4462> (дата звернення: 30.11.2025).
64. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія / О. І. Оніщенко. К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. 232 с. Бібліогр. : с. 220-230.
65. Оніщенко О. І. Історія та теорія художньої творчості: навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2023. 284 с.
66. Оніщенко О. «Правда – постправда». Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого. 2024. № 35. С. 244–251. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318123> (дата звернення: 03.01.2026).
67. Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
68. Павловський В. В. Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2017. № 36. С. 29-38. URL:

- <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157674> (дата звернення: 27.11.2025)
69. Пацунов В., Гусакова Н., Губрій Т. Роль імпровізації в театральній творчості. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. 2(2). С.194-204.
 70. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: зб. наук. пр. редкол.: Т.І. Сущенко (голов. ред.) та ін. Запоріжжя. 2010. Вип. 6 (59). 452 с.
 71. Платон. Держава. Львів: Апріорі, 2021. 464 с.
 72. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: Монографія. К.: Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
 73. Попович М. Раціональність і виміри людського буття. К.: Сфера, 1997. 290 с.
 74. Синергетика і творчість: монографія / За ред. В. Г. Кременя. К.: Інститут обдарованої дитини, 2014. 314 с.
 75. Соломія Павличко. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. Київ: Видавництво імені Соломії Павличко «Основи»; Видавництво Stretovych, 2024. 632 с.
 76. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання К.: «Юніверс», 2001. 368 с.
 77. Творчий метод і естетичні категорії: Зб. наук. праць, Дніпропетровськ, 1986. 95 с.
 78. Черкашин, Роман. Ми – березільці // Сучасність. 1996. №6.
 79. Bartow A. Training of the American Actor. Theatre Communications Group, 2006. 285 p.
 80. Bottoms S. Putting the Document into Documentary. An Unwelcome Corrective. The Drama Review, 2005. № 50.
 81. Chubbuck I. The power of the actor: The Chubbuck technique. New York: Gotham Books, 2004. 388 p.

82. Feyerabend P. K. *Against method: Outline of an anarchistic theory of knowledge*. Atlantic Highlands, N. J : Humanities Press, 1975. 339 p.
83. Gadamer H. G., G. Boehm. *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt am M., 1976. S. 316-326.
84. Grotowski J. *Teksty z lat 1965-1969: Wybór*. 2nd ed. Wrocław : Wiedza o Kulturze, 1990. 224 p.
85. Haken H. *Synergetics and a New Approach to Bifurcation Theory. Structural Stability in Physics*. Berlin, Heidelberg, 1979. P. 31–39.
86. Hammond W., Stewart D. *Verbatim Theatre Techniques In Contemporary Documentary Theatre*. UK: Oberon Books, 2008. 195p.
87. K F. P., Lakatos I. *For and Against Method: Including Lakatos's Lectures on Scientific Method and the Lakatos-Feyerabend Correspondence*. University Of Chicago Press, 2000. 459 p.
88. Kuhn Th. S. *What are scientific revolutions?* Cambridge, MA: MIT Press, 1981. pp. 7-22.
89. Lehmann H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 505 p.
90. Paget D. «Verbatim Theatre»: Oral History and Documentary Techniques. *New Theatre Quarterly*. 1987, Vol., no. 12. P. 317-336.
91. Paget D. *New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times*. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. 2008, Vol. 56, no. 2.
92. Panofsky E. *Studies in Iconology*. Routledge, 2018. URL: <https://doi.org/10.4324/9780429497063> (date of access: 30.11.2025).
93. Panofsky E. *Meaning in the visual arts*. New York : Doubleday, 1970. 407 p.
94. Prigogine I., Stengers I., Pagels H. R. *Order out of Chaos. Physics Today*. 1985. Vol. 38, no. 1. P. 97-99.
95. Sartre J. P. *Questions de méthode*. Paris: Gallimard, 1960. 251 p.

96. Schütz A. Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Vienna : Springer Vienna, 1960. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-7091-5948-4> (date of access: 30.11.2025).
97. Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit: Sur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Mittenwald: Mäander, 1978. 260 p.
98. Summerskill C. What Is Verbatim Theatre? Creating Verbatim Theatre from Oral Histories. 2020. P. 8-22.
99. Wake C. Headphone Verbatim Theatre: Methods, Histories, Genres, Theories. *New Theatre Quarterly*. 2013, Vol. 29, no. 4. P. 321-335.
100. Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. Creative Media Partners, LLC, 2018.

ДОДАТКИ

Додаток А

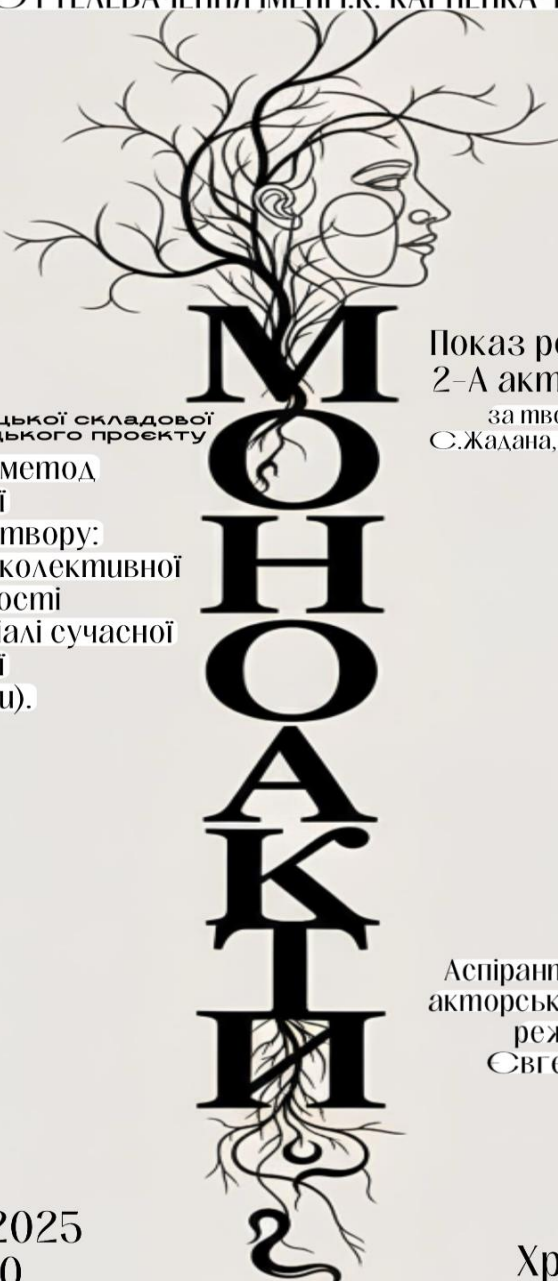


Афіша відкритого показу етюдів синхробуфонади в рамках мистецької апробації творчого мистецького проєкту зі студентами 1-Г курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня Є. Локтіонова), 25.10.2024.



Показ циркових етюдів в рамках мистецької апробації творчого мистецького проєкту студентів 1-Г акторського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня Є. Локтіонова), 19.12.2024.

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



Апробація мистецької складової
творчого мистецького проекту

"Етюдний метод
інсценізації
прозового твору:
потенціал колективної
співтворчості
(на матеріалі сучасної
української
літератури).

Показ робіт студентів
2-А акторського курсу
за творами О.Забужко,
С.Жадана, І.Павлюка та М.Кідрука

Аспіранта другої кафедри
акторського мистецтва та
режисури драми
Євгена Локтіонова

01.04.2025
9:30

авд. 37,
Хрещатик, 52

Афіша відкритого майстер-класу «Моноакти» в рамках мистецької апробації творчого мистецького проекту зі студентами 2-А курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 01.04.2025.



Показ студентських робіт (спостереження, вербатім) студентів 2-А акторського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня Ю. Висоцького, в.о. худ. кер. – Є. Локтіонов), 01.05.2025.

Фото А. Горбенко.

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

Апробація мистецької складової
творчого мистецького проекту



Етюди за романом І.Вільде «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ»

- етюди на "переджиття"
- етюди на зміну ролей
- етюди на ситуації роману
- етюди на задану тему

29.10.2025

17:00

Вр

- етюди на музичні теми
- етюди на зміну ставлення
- етюди на пошук характерності

Аспіранта кафедри
акторського мистецтва та
режисури драми
Євгена Локтіонова

"Етюдний метод інсценізації прозового твору:
потенціал колективної співтворчості
(на матеріалі сучасної української літератури)"

авд. 205,
Хрещатик, 52

Відкритий майстер-клас «Етюди за романом І. Вільде «Сестри Річинські» зі студентами 2-Г акторського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня Є. Локтіонова), 29.10.2025.

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

Сестри Річинські Етюди

Апробація мистецької складової творчого мистецького проекту
аспіранта кафедри акторського мистецтва та режисури драми
Євгена Локтіонова



Хрещатик, 52

205 авт.

17:00

5.6.7 квітня

Етюдний метод інсценізації прози:
стратегії художньої
інтерпретації і теоретичного
аналізу (на матеріалі роману Ірини Вільде
"Сестри Річинські")

Творчий керівник — Ніколаєнко В.І.,
народний артист України

Науковий консультант — Оніщенко О.І.,
доктор філософських наук, професор,
заслужений діяч науки і техніки України

Відкриті покази (практична апробація мистецького проекту) «Сестри Річинські. Етюди» зі студентами 2-Г акторського курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (майстерня Є. Локтіонова), 5,6,7.04.2026.



«Жива» афіша практичної апробації.

Художник А. Левчук.