

THEORY, HISTORY AND PRACTICE OF PERFORMING ARTS AND EDUCATION: REGIONAL EMPHASIS

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-618-8-7>

НАУКОВА МОЛОДЬ ПРО СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ: ДОСВІД МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ, ЖАНРИ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Уланова С. І., Голубцова Л. Ф.

ВСТУП

Виходячи з досвіду педагогічної діяльності у вищій школі та власних спостережень протікання театрального життя на різних його етапах, можна з усією впевненістю стверджувати, що найбільш заповзяті ідеї, знахідки, рішення сценічних завдань, іноді не зовсім усвідомлених, більше інтуїтивних, фантастичних належали і належать представникам молодшої генерації акторів, режисерів, художників, тобто всіх тих, хто бере участь у створенні вистави.

Після появи нових форм освіти, зокрема, магістеріума як засобу отримання, на основі практичної підготовки, наукової кваліфікації, стати театрознавцями набули можливість представники творчих професій, які традиційно уособлювали загальні уявлення про сценічне мистецтво. І хоча цей рівень наукових знань є початковим, все одно користь від них дуже велика. Вміння та навички узагальнювати власні практичні здобутки аналізувати їх і прогнозувати майбутні напрямки розвитку театру як соціального явища, сприймається багатьма представниками сучасної молодшої генерації українських вчених невід'ємною часткою вдосконалення професійної майстерності, підґрунтям активізації суспільної уваги до тієї ролі, яку відігравали театральні та театралізовані форми у культурно-історичних подіях «всіх часів і народів».

Зрозуміло, що охопити все, напрацьоване українським магістеріумом за фахом «сценічне мистецтво», не можливо по ряду

причин. По-перше. У навчальних закладах мистецького спрямування ця форма наукової підготовки закріпилася як невід'ємна частина навчального процесу не зразу: спочатку у провідних центрах театрального життя (Київ, Львів, Харків), проте, згодом, його активізація в інших обласних центрах викликало потребу в розширенні географії центрів підготовки наукових кадрів.

По-друге. Традиційне театрознавство, яке уособлювало діяльність найстаріших науково-педагогічних шкіл, як-то Київського театрального інституту імені Карпенка-Карого та Харківського державного інституту культури за своїми інтересами, і це зрозуміло, бо вони більше зорієнтовані на вивчення театральних явищ місцевого значення в різних проєкціях: історичних і сьогодення.

По-третє. Обласні та регіональні театральні події і зростання інтересу до них, обумовило потребу підготовки нових кадрів, здатних задовольняти ці інтереси. Це сприяло появі численних нових колективів театральної молоді з установками на пошук своєї аудиторії, експериментального оновлення засобів театральної виразності тощо та стало основою для регіональної визначеності до «портретної» характеристики театрального буття в різних українських регіонах.

По-четверте. Ця тенденція вимагала кадрового розширення науковців здатних виходити за межі загальноприйнятих постулатів теорії театрального мистецтва та оновлювати їх, як мінімум, здобутками практичної діяльності конкретних колективів та окремих їхніх представників. Таку можливість надає магістеріум, який дозволяє готувати молодих науковців з певним регіональним практичним досвідом.

Саме те, про що вони розмірковують, дає змогу зрозуміти магістерські дисертації підготовлені та виконані випускниками Луганської державної академії культури і мистецтв. Вибір цього навчального закладу – не випадковість. Магістри, які в ньому навчаються, працюють у театральних установах, гуртках, студіях розташованих на південних та східних українських територіях, найбільш охоплених війною, або є внутрішньо переміщеними особами. І ще один аргумент. Науковій та театральній спільноті не завжди вистачало інформації про те, в яких формах протікав і протікає театральний час, які трансформації відбуваються під впливом політичних подій, забарвлених ідеями національної самоідентифікації та відродження-збереження української державності.

Наукові напрацювання випускників Академії свідчать: театральне життя в цих регіонах вирує, не зупиняється, не зважаючи на всі труднощі, породжені війною. Прикладом є сама Академія як інституція, що пережила в 2014 році евакуацію частини педагогічного складу,

відсутність звичних умов праці, яка вистояла та знайшла ресурси для подальшого розвитку. Майже всі магістерські дисертації виконані на матеріалах зібраних їхніми авторами в процесі практичної діяльності в регіональних мистецьких установах Одеси, Херсона. Миколаєва, Дніпра, Луганська, Маріуполя. Їх результати накреслюють наступне проблемне поле. Змістовно його можна визначити у таких тезах: які елементи посилюють виразність акторської гри; режисура як форма посилення комунікативних можливостей театрального мистецтва; регіональний постановочний досвід, колективний та індивідуальний. Ці тези визначили загальну структуру монографії з відповідними розділами.

1. Актуальні проблеми використання сценічних форм у сучасних українських театральних практиках

Яких якостей потребує сучасний актор? На цю тему розмірковує в дисертації «Емпатія як основа створення актором сценічного образу» магістрантка 2021 року М. Білова¹.

Вона вказує на важливість розвитку «емоційної емпатії» і пропонує спекурс, який складається з декількох тренінгів.

Перший. Знайомство тренера з групою через умовний предмет (шар, м'яч, квітку). Кожен називає своє ім'я і передає цей предмет наступному. Далі аналогічні дії виконують всі члени групи, при цьому основне завдання – запам'ятати імена тих, хто вже взяв участь у його виконанні. Ланцюжок імен, різних за своїм звучанням, змушує концентрувати увагу на інтонації, якою представляє себе кожний, особливостях тембрової забарвленості голосу, настрою, з яким відтворюються імена. Далі тренер пропонує скористатися отриманою інформацією. Він вмикає музику і пропонує кожному учаснику знайти собі пару, з якою йому було б комфортно спілкуватися, проте не вербально, а за допомогою міміки, жестів, рухів. Кожна пара повинна побудувати, за допомогою цих засобів виразності, певний сюжет.

Авторка підкреслює, що такі вправи посилюють емпативну чутливість драматичного актора і розвивають в нього навички до партнерської гри, здатність співпереживати, розуміти мотивації у інших акторів, задіяних у виставі, щодо трактовки ними сценічного образу. На її думку, розвиток емоційної емпатії у драматичних акторів сприятиме формуванню нової, більш сучасної манери гри, якої потребує естетика інтерактивних форм, спрямованих на посилення мистецького впливу, його трансформації з парадигми «глядач – споглядач сценічної дії» у

¹ Білова М.В. Емпатія як основа створення актором сценічного образу. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2019. С. 69–78.

іншу площину «діалогу – співпереживання, ідентифікації себе через іншого». Вона може бути різнорівневою, не тільки емоційною, але й когнітивною.

Про інтерес молоді до нових засобів побудови сценічного образу свідчить дисертація О. Артамонова «Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності: технології сценічного втілення»². Автор аналізує режисерські практики, які демонструє театр-інсталяція і робить спробу виокремити в них технології, на які спирається акторська сценічна поведінка. Зокрема, він детально розглядає ігрове значення образу Гамлета в режисерській інтерпретації А. Жолдака.

Просторова композиція вистави вибудована навколо людського тіла, яке набуває весь час різних обрисів – інтерпретацій. Актори на сцені сприймаються глядачем як елемент декору з широким спектром тлумачення у глядацької аудиторії.

Головний герой так само є присутнім. У виконанні актора О. Кравчука, Гамлет є сам актор, тільки не як персонаж, якого він уособлює, а його тілесна оболонка, зовнішньо приваблива, а тому здатна викликати хвилювання-потяг у глядача та виводити його свідомість в проекції і інтерпретації побаченого, як власних вражень. Отже тіло актора є матеріалом і формою відображення символічних значень та смислів і, водночас, фізичним засобом активізації комунікативної спроможності глядача. Тому дуже важливо для цієї професії мати відмінну фізичну форму, гармонійно розвинуту у всіх її складових.

Інший приклад технології сценічного втілення О. Артамонов знаходить для себе в творчості грецького режисера, хореографа, художника Дімітріса Папаіоанну, для якого людське тіло це здатність перетворюватися улюбий матеріальний предмет. Пластика танцю є віддзеркаленням певних пережитих та відчутих на рівні підсвідомості станів, це специфічна мова рухів, безсюжетних дій, що спираються на відчуття пов'язані з родовою пам'яттю, узагальненням універсальних модулів-архетипів, регуляторів одвічних основ існування людини у світі. Така танцювальна естетика не передбачає дотримання традиційних форм театральної умовності, а більше нагадує медитацію – гру з елементами декорацій, що формують сценічний простір.

Злиття-переливання цих елементів один в одний народжує таку собі пластичну екзистенцію, гіпервізуалізовану та дуалістичну. Отже, вміння за допомогою тілесної практики відбудовувати різні композиційні форми декораційного простору, грати з ним є, на думку

² Артамонов О.О. Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності: технології сценічного втілення». магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2019. С. 76–84.

автора, ще однією з найважливіших складових сучасної акторської майстерності.

Не менш цікавим для О. Артамонова є досвід Влада Троїцького. А саме, сприйняття театального простору як візуально-звукового середовища, яке спонукає актора до рефлексії-гри з різними «живими фактурами».

Важливим джерелом у створенні цього середовища для В. Троїцького є ритуально-обрядова традиція, особливо вітчизняна. Її синкретична природа, з органічним поєднанням музичного начала з іншими складовими, дозволяє реконструювати архаїчні образи у вигляді мозаїки перформансів-ритуалів, які відтворюють міфологічний простір з ефектом «тут і зараз».

Головне для автора дисертації – акторська техніка, яка передбачає володіння обрядовою пластикою. І не тільки в рухах тіла. Відчуття причетності до цього простору посилює голос музики. Її візуалізація сприймається як акт співтворчості, де відбувається перетин-колаж різних форм передачі смислоутворюючих елементів театального тексту: драматичних та обрядово-ритуальних. Аналогом може бути досвід візуальної інсталяції в театрах одного актора, де останній рахується автором сюжету вистави, режисером і виконавцем.

Отже, візуальна інсталяція знімає проблему актора як персонажа драматичної дії, а тому вимагає зміщення акцентів з традиційних засобів виразності, напрацьованих класичним театром в бік нових, запозичених у суміжних видах мистецької діяльності (хореографія, живопис тощо). І не тільки. Важливою складовою в них є універсальні природні можливості передачі інформації людиною про себе і світ: тіло, голос, здатність їх імітувати, ознаки матеріальних та нематеріальних предметів навколишнього середовища, здатність компанувати їх навколо себе, одухотворювати та трансформувати у нескінченний потік-зміну підсвідомих станів та відчуттів, тобто кожен раз творити міф на сцені, проживати в ньому та переживати в його світі, незалежно від сюжету, колізії, що складають основу родового досвіду і родової пам'яті.

Таким чином, сучасне театральне мистецтво потребує нової моделі акторської майстерності, вважає О. Артамонов. Це виконавець, здатний без обмежень відчувати себе елементом сценічного простору і, разом з тим, моделювати його відповідно до режисерського задуму різними виражальними засобами зовнішньої самоідентифікації тих предметних ознак, які він уособлює в собі за цим задумом.

Потребу у нових підходах до акторської гри ілюструє практичний досвід студійної діяльності, який узагальнює Долівець Х. М. в дисертації «Метафора як елемент створення художнього образу».³

Авторка наголошує на тому, що в сучасному театральному мистецтві драматична дія тлумачиться як своєрідний текст, який передбачає можливість чисельних прочитань та контекстів, тому у тлумаченні його елементів зростає вага як способу сприйняття та створення суб'єктивних смислових концептів. Об'єднання необ'єданого в такому тексті викликає відчуття причетності до процесів його художньої інтерпретації, художньої, бо кожен знак в цьому тексті на рівні сприйняття трансформується завдяки сценічним та поза сценічним засобам виразності. Трансформується в художній образ – віддзеркалення того нового ірреального і, водночас, реального світу з бажаним в ньому світоустроєм. Тобто, метафоричність є способом і міфологізації театального тексту і наближенням цього тексту до глядацької аудиторії в різних формах співучасті кожного, хто її представляє.

Авторка визначає ці форми як комунікативні, тобто мовленнєві, які знаходяться у постійному стані рухливості, залежному від контекстів, які персоніфікує режисерсько-акторське та глядацьке тлумачення закладених в нас змістовних значень. Отже, метафоричність як складова художнього образу об'єднує в ньому внутрішній зміст та зовнішні можливості презентації цього змісту в діалозі тих, хто її використовує та сприймає. Тому її значення в сучасних театральних практиках зростає. Про це свідчать експерименти з посиленням інтерактивності видовищних форм, їхньої здатності стимулювати креативність особистості.

Х. Долівець³ пропонує власний досвід вирішення цих завдань на прикладі діяльності театальної студії «F Town» (м. Дніпро). Вона розпочала свою роботу в 2013 році і пройшла декілька етапів свого розвитку: від однієї групи дітей віком від 6–11 років до створення самостійної театальної інституції, яка об'єднала дітей та дорослих і здатної на ведення власної репертуарної політики.

Якщо спочатку студія орієнтувалася переважно на виховання-розвиток тих чи інших якостей у дітей різних вікових груп: наймолодша (6–9 років) займалася тренінгами на зняття психологічної та фізіологічної напруги в тілі та емоціях, розвитком уяви, поліпшенням дикції та формуванням навичок метафоричної красномовності; середня (10–13 років) зорієнтовувалася на вміння бачити себе учасником партнерських відносин, тобто бачити «себе в іншому» і, навпаки, за допомогою невербальних засобів самовиразу; старша група (14–20 років) працювала над засвоєнням початкових основ

³ Долівець Х.М. Метафора як елемент створення художнього образу. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 60–89.

психоаналізу, світоглядної самоідентифікації, вміннях демонструвати її за допомогою образного відтворення «сюжетів» різних життєвих ситуацій, з якими людина в цьому віці стикається у повсякденному особистому житті.

Все це використовувалося в якості матеріалу для сценічного втілення. В театральних постановках учасники виконували різні рольові функції: крім акторських, ними засвоювалися декораторські, операторські, сценографічні навички тощо. Така підготовка дала змогу здійснити ряд вистав, в яких, за допомогою театральної метафори, шукати і знаходити відповіді на злободенні виклики часу. Тематично більшість з них пов'язана з війною росії проти України. Авторка наводила приклади таких вистав. В них за допомогою пластичних засобів виразності створені різноманітні метафоричні образи війни та ситуацій, з якими щодня стикаються українці: Демони в голові диктатора як уособлення протиріч і абсурдності наративів, закладених в основу інформаційної війни («Ньюздейз»); мова, як фактор національної єдності («Навіки від ненависті»); щастя, як любов до ближнього («Халатність»); цінність людського життя («Скажи, щоб я тебе побачив»).

Проте найбільшою творчою вдачею авторка вважає виставу «Освіта» (2022 р.). Як вона підкреслює, ідея, зміст та назва цілком і повністю пов'язані з досвідом її навчання за річними освітніми програмами (школа, коледж, курси за інтересами з філософії та психології, історії, педагогіки тощо). Висновок, який робить Х. Долівець, зводиться до наступної тези: будь яка школа, завдяки певним обмеженням правилами організації навчального процесу, мала сприяти творчому розвитку особистості.

Метафорою для її характеристики є художній образ вистави – Душа, яка стала уособленням індивідуального, на противагу узагальненого, абстрактного. Її життя, визначає композицію вистави, як послідовність окремих епізодів, які ілюструють її рух: народження та пошуки себе в різні періоди формування (садочок, молодша школа, середня спеціальна, вища школи). На всіх етапах, при цьому, Душа стикається з проблемою усереднення індивідуального за параметрами загальних родових характеристик. Домінування раціонального підходу зводить нанівець емоційно-чуттєві характеристики людського начала, хоча відомо, що саме в них виявляє себе потенційна здатність людини до творчості. Отже, головна ідея вистави – подолання конфлікту-протистояння між соціальним та індивідуальним і встановлення гармонії між ними. Найбільш задіяним засобом її сценічного втілення, на думку авторки, є використання невербальних форм метафори, які дозволяють перевести театральний текст у сферу міфу та символу.

Сценічний рух акторів різної спрямованості, їх спілкування мовою жестів, індивідуальні образи-пантоміми, організовані в мізансцени-метафори та посилені світловими, кольоровими та звуковими елементами, створюють мозаїчну «картину» образів, пластичний малюнок яких дозволяє глядачеві сприймати її не тільки на мистецькому рівні, але й змістовно-смысловому.

В кожному з епізодів вистави його підсумовують літературні діалоги. Щоб візуально посилити відчуття розвитку ідеї вистави, роль її центрального персонажу виконують актори різних вікових груп. Її сценічне втілення авторка ілюструє найбільш яскравими метафорами-мізансценами. Описуючи їх зміст, вона додає відповідні кольорові фотоматеріали, які фіксують те, що неможливо передати словами.

Вистава починається з пантоміми, яка символізує початок життя. Синій колір сцени, в центрі якої знаходяться сплетені в єдину фігуру актори. Цей образ-метафора «клітини» поступово оживає, набуваючи рухливості. Фігура поступово розпадається на окремі частини-тіла, які ж за допомогою жестів, «малюють» пластичні форми природнього середовища, в якому з'являється Душа. Акторка, що її уособлює, прив'язана широкими помаранчевими нитками до триметрової кісті руки, що символізує Абсолют і доступ Душі до, закладених нею принципів, гармонійного благоустрою всесвіту.

Однак, динаміка пластичних дій фігур на сцені привносить нові концепти метафоричних прочитань. Нитки зв'язку з Абсолютом зникають і Душа починає свій самостійний шлях, що викликає різні реакції у природі. Для когось вона небезпечна (метафора рухів жаху), для когось слугує порятунком (метафора рухів з протилежним змістом).

Актори виносять три пари ножиць на червоних подушечках, тим самим підкреслюючи, що Душа змушена, залишившись на самоті, відшукати свій власний внутрішній голос, щоб подолати свою невпевненість і страх. Верхній одяг сірого кольору та прикраси на волосся – у такому вигляді вона зустрічає світ людей, уособленням якого стала поява нових персонажів – «батьків».

Їх оточення – актори у сірому вбранні спортивного типу, з однаковим гримом (чорні лінії навколо очей), вони «крадуть» клубок червоних ниток, але не знаходять їм застосування. Напруження у майбутніх стосунках метафорично віддзеркалювало освітлення сцени, яке весь час змінювалося.

Героїня – Душа – то зливалася з іншими фігурами акторів, то виокремлювалася від них, за допомогою прямого попадання прожектора.

Наступний епізод. Душа з'являється на сцені у яскраво-жовтому одязі, який стає невід'ємною частиною образу як символ жаги до життя,

духовного просвітлення, здатності до натхнення та бажання ділитися добром та красою з іншими. Декілька мізансцен ілюструють етапи соціального становлення Душі. За допомогою пластичної мови, актори складають фігури предметів з раннього дитинства. Циклічно повторюючи їх на сцені, батьки наче намагаються закріпити їхнє загально прийняте значення. Різні іграшки та явища природи спонукають героїню на «неслухняність».

Обравши малювання як засіб виходу за межі стандартів спілкування, прийнятих соціумом за основу, Душа занурюється у світ своїх фантазій. Відчуття «не свободи» бачиться нею у вигляді картини, яка складається з 10 окремих елементів. Кожен з них у авторському виконанні утворює пластичний малюнок, який нагадує сюжет з «пташкою замкненою в клітці». Фарби, пензель, планшет для малювання, з якими грає героїня, сприймаються як метафори-знаки вільного польоту фантазії і, водночас, замкненого простору батьківської опіки, яка обмежує її стандартами використання цих предметів. Вони їх відбирають і саджають Душу, так би мовити, під «домашній арешт» (використання, в якості реквізиту, палиць).

У наступному епізоді костюм героїні та інших учасників змінюється. Це чорний піджак як символ нового етапу в житті Душі. Всі також у чорному з майже однаковими рухами по сцені. Так бачиться шкільна система, з її обмеженнями будь-яких соціальних та творчих проявів дитини. Посилує це відчуття поява на учасниках мізансцени ранців як символу важкого досвіду, який надалі доведеться нести самотужки.

Подальша побудова мізансцен узагальнює зміст подій, з ними стикається будь-яка дитина у шкільному житті. Пластика рухів, «тендітний дотик» героїні до партнера по сцені, викликає негативну реакцію у інших, які сприймають цей жест природнього і чистого кохання, проявом слабкості, тому Душа підпадає під нищівний «булінг» від однолітків.

«Несвоечасність» її кохання засуджують і батьки (діалог з матір'ю про недбале ставлення до навчання), непорозуміння, з яким стикається Душа і як наслідок, зрада коханого, що на сцені передається її пластичним «монологом», зміст якого уточнює текстовий супровід. В ньому озвучений основний висновок про «перше кохання». Люди спричиняють біль, а не сама любов, тільки пізнавши її можна продовжувати жити. Проте не так, як нав'язує шкільна система та її закони. Залишаючись сама з собою, Душа спостерігає наслідки їхнього впливу на особистість. Метафоричним знаком безглуздя шкільних порядків сприймаються стільці, виставлені на сцену. На їхньому фоні розігруються мізансцени, де актори окремими групами створюють «картинки», позашкільного життя (куріння, вживання алкоголю). Одна

з них – вечірка напередодні іспитів, яка закінчується смертю одного з учнів. Учасники мізансцени передають шоківий стан, який охоплює присутніх (зміна активних рухів на статику застиглих фігур), вони не здатні приймати самостійних рішень, що підкреслює темрява, яка охоплює сцену.

Байдужість до події, що сталася ілюструє наступна мізансцена іспиту. Вона розгортається на фоні мелодії, звучання якої (початок і кінець метафорично сприймається як «відлік часу»). Акторська поведінка на сцені пластичними засобами передає інформацію про типові форми ставлення учнів до виконання завдань, поставлених вчителями. Сидячи на стільцях по двоє, вони відтворюють всю палітру ставлення до знань, отриманих в школі. Хтось списує, хтось намагається скористатися заготовками відповідей на поставлені питання, хтось працює самостійно без сторонньої допомоги. За кожним спостерігає вчитель, реакції якого зважені (механічні рухи по сцені з закладеними руками за спиною), проте, емоційно визначені жестами та різними поворотами тіла чи то як байдужість, чи то зверхність, чи то симпатія, чи то неприязнь.

Ще один шабель, який проходить Душа – потрібно визначитися з вибором подальшої професійної освіти. До якого напрямку, гуманітарного чи технічного вона відчуває схильність? Мізансцена складається з кількох акторських груп, які демонструють варіанти професійних навичок в типових ситуаціях, пов'язаних з діяльністю в цих напрямках. Акторка повторює рухи кожної з них, нарешті, вибір зроблено. Засобами пантоміми героїня відтворює «вир подій», в яких вона опиняється. Це складні стосунки з викладачами («дуетні» метафори позитивного і негативного забарвлення), тяжіння до знань обертається для Душі розчаруванням та насильницькими діями з боку тих з них, хто намагається користуватися у своїх інтересах, нерівністю її поглядів на професійне життя. Героїня падає додолу у стражданні, вона не може терпіти себе у такому «брудному стані», проте ніхто не висловлює співчуття до неї, всі байдуже проходять повз, інші – штовхають, не дозволяючи піднятися з підлоги. Проте, Душа знаходить в собі сили відродитися. Метафорою цього відродження стають крила, які виростають за її спиною. Їх оперення має умовний характер: це дипломи як символ знань, що окриляють і дозволяють піднятися на нові вершини в обраному напрямку. Крила – це також знак подяки за витримку в скрутні часи та спосіб організувати своє життя за власними правилами.

Метафоричним уособленням цих правил для Душі стали кольорові кубики, які вона складає в різні конструкції, проте будівництву весь час заважають, руйнують їх, не дозволяють закінчити творчий процес.

Залишившись наодинці, вона розкидає кубики, жест, що символізує усвідомлення нею «нездатності» зламати опір оточуючих її людей. Саме в цей момент до неї підбігають діти. Граючись з ними, Душа (головна героїня) розуміє, що слід вкладати свої знання та досвід не в «порожні камінці», а в людей, вдячність яких принесе радість та визнання.

Поступове збільшення кількості акторів в мізансцені, серед яких виконавиця ролі Душі, набуває центрального значення, метафорично відтворює процес зростання її як Педагога. Всі рухаються навколо неї, демонструючи мовою жестів і тіла повагу і любов за те, що вона розуміє та підтримує кожного.

Остання мізансцена: кульмінація вистави. Душа, яка віддає всі свої сили на користь людям, сама їх втрачає. Проте, на допомогу приходять учні. Вони підтримують її і допомагають продовжити справу, яка стала для неї сенсом всього життя. Роздрібнені на частки червоні нитки з'являються знову. Вони повертаються до головної героїні. Завдяки її учням, які прив'язують їх до кінцівок Педагога (цю роль виконує найстарша за віком актриса – учасниця вистави). Знов з'являється макет Руки, до якої линуть прядки з новими червоними нитками.

Вони пломеніють як язики вогню. Метафора для фіналу дуже яскрава бо вона символізує повернення душі до першоджерела. Вона виконала свою місію Наставника і залишила замість себе послідовників. Проект Х. Долівець поєднує авторське бачення проблеми викладеної в сценарії та засоби його втілення в художні образи, де метафора грає ключову роль.

Тіло, рух, жест, «фігура», як інструмент передачі інформації, вдало використані автором, стають найбільш чутливим для сприйняття-загальнення філософського змісту саги-розповіді про не дуже прості етапи становлення індивідуального життя.

Тіло ніколи не обманює і це змушує глядача вступати у безперервний діалог з акторами, які відтворюють динаміку зміни подій та шукати і знаходити аналогії з ситуаціями, які були пережиті як власний досвід. В іншій площині проблеми пластичної вистави розглядає Старікова К. Р. в магістерській дисертації «Хореографія як виразний елемент сучасної театральної вистави»⁴.

Вона наголошує на тому, що все частіше драматичні театри відмовляються від традиційних для театру засобів виразності, зокрема, слова, на користь руху, танцю, пластики. Танець і пантоміма є своєрідним способом спілкування притаманним людині на генетичному рівні. Це цілком природна потреба засобами «пластичних ідей» здійснювати та відчувати зв'язок із Всесвітом, образом життя спільноти, її ментальності тощо. Візуалізацією цих ідей є танець, мову якого

складає система знаків у вигляді рухів, жестів, поз. Їхню класифікацію віддзеркалює той чи інший принцип організації в єдине ціле мовленнєвих компонентів, закладених в її основу.

К. Старікова розглядає ці принципи в історичній ретроспекції, порівнюючи досвід західної та східної традиції. Аналізуючи європейський досвід, вона простежує зміни, які відбувалися у формах танцювальної культури з часів античності. Використання різних стилів рухів тіла як ілюстративно-роз'яснювального компоненту в театральних текстах цього періоду заклало основи використання танцювальних виразних засобів як невід'ємною складової сценічної дії⁴.

Усвідомлення її важливості сприяло у подальшому виникненню в добу відродження спроб систематизації розповсюджених театралізованих тогочасних постановках комплексів театральних рухів ансамблевого характеру – пантоміми, буфонади, ситуативної жанрової імпровізації танцювального характеру (комедія дель арте, придворний театр в різних його варіантах, сюжетних, подійних тощо). Процес поступової професіоналізації народного танцювального досвіду поступово призводить до виникнення нового театального жанру – балету.

Східна традиція – це традиція, яка на відміну від європейської, демонструє інший підхід до танцю, який завжди сприймався як невід'ємна частина драматичної дії. Фактично вона розгорталася у всіх своїх сюжетних лініях за допомогою символічних рухів і поз. Для авторки такий дискурс є дуже важливим для розуміння природи трансформації, які відбулися в танцювальній культурі доби модерну, коли відбулося звільнення рухів людського тіла від стандартів класичного балету. Вона розглядає різні теорії, в яких увага приділяється виразним можливостям персоніфікованого використання ритмопластики тіла як засобу відтворення річних емоційно-чуттєвих станів.

Вивчення лексики такої ритмопластики в різних варіантах її інтерпретації у відомих танцюристів та хореографів ХХ століття (А. Дункан, Б. Ніжинський, А. Павлова, М. Фокін) приводить К. Старікову до наступного висновку: народження нового напрямку – театру танцю, який об'єднав в собі всі складові сценічного мистецтва, зокрема, і драматичного. Розвиток цього напрямку пов'язують з ім'ям Ніни Бауш, для якої сучасний танець є органічним, майже синкретичним об'єднанням слова, музики й руху. Його завдання –

⁴ Старікова К.Р. Хореографія як виразний елемент сучасної театальної вистави. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2020. С. 24–62.

розкрити внутрішній світ особистості за допомогою інструментарію яке надає тіло, як природного так і штучного походження.

Драматична дія, викладена мовою танцю на сцені у ХХІ столітті, знаходить у сучасних режисерських практиках нові форми використання відповідно до жанрів театральних текстів та варіантів їхнього прочитання, які ілюструють ці практики. У сучасному театральному мистецтві спостерігається й протилежний процес: танцювальна лексика, адаптуючись до загальних законів драматичного мистецтва, набуває риси ігрового феномену, в якому елементи руху сприймаються як відображення певних змістовно-сміслових одиниць, закладених в сюжетну основу вербального тексту вистави. Це жанр, так званої, пластичної драми. Джерелом її виникнення у театральному мистецтві стали експериментальний досвід мімодрами, вистави без слів – пантоміми, теорії психологічного жесту, а також ритмопластики Л. Курбаса.

Нові форми «пластичної» концепції яскраво представлені в творчих здобутках режисерів другої половини ХХ-го століття: Р. Віктюка, який робить спробу поєднати пластичну пантоміму з пластикою рухів і жестів, характерних для естетики «вільного танцю – модерн», Г. Мацкевічуса з його прагненням максимально використовувати можливості візуальних засобів виразності (моделювання за допомогою різних об'ємів людського тіла різних форм сценічного простору, комбінування в ньому індивідуальних та колективних жестів тощо.

Дисертантка також наголошує на важливості для такого типу сценічного простору узагальнюючої «інтонації», роль якої виконує музика. Це звукова «тканина» дії, яка об'єднує всі елементи пластичної дії в єдине ціле.

Як окрему модифікацію сучасної пластичної драми вона виділяє «пластичний етюд». Його поява пов'язана з відродженням інтересу до пантоміми та широких виразних можливостей цієї техніки роботи з тілом: характерно-рольових, подійних, психологічних, драматичних.

У танцювальних версіях театралізована пантоміма набуває значення «художньої рефлексії», яка дозволяє зосередитися на засобах руху як форми екзистенції щодо власних станів перебування в різних просторово-часових вимірах пам'яті та реального індивідуального ситуативного досвіду.

Саме така парадигма закладена в основу авангардних танцювальних форм, пов'язаних з впровадженням східних танцювальних традицій, перш за все японського театру Кабукі, зорієнтує сучасне драматичне мистецтво на процеси занурення у сферу несвідомого та його сценічного втілення за допомогою засобів танцювально-пластичної виразності. Перетини різних форм їхнього використання в сучасних

театральних виставах сприяють виникненню різнобарвної палітри художньо-образних контекстів «прочитаних» у вербальних та візуальних проекціях, що посилює можливості діалогу між глядачем та авторськими смислами, закладеними в основу «сюжетних» подій вистави.

В роботі розглянуто танцювально-пластичні форми, які найчастіше зустрічаються у сучасних драматичних виставах. Це пластичні та хореографічні «вставки», не пов'язані з сюжетною лінією вистави, або пов'язані опосередковано, так звані, дивертисменти. Вони використовуються режисерами з метою створення певної емоційної атмосфери дійства, пришвидшення чи уповільнення подій, з яких воно складається. Як елемент темпоритму вистави, дивертисментні форми можуть впітатися у будь-яку структурну частину драматичної композиції, щоб напружити чи послабити, пришвидшити чи уповільнити сприйняття її змістовно-смыслових компонент.

Наступна форма – танцювально-пластичний перехід. Вона використовується в режисерських практиках для заповнення так званого «пропущеного часу» між епізодами сюжету, тому її функція – не дати дії «розірватися» та зберегти загальний темпоритм вистави. Для уточнення певного настрою для окремих сценічних епізодів, використовується сюжетно-обумовлена форма танцювально-пластичного супроводу (бал, весілля, вечорниці тощо).

В режисерській інтерпретації її – це засіб як прямої, так і опосередкованої дії, тобто мати ілюстративний характер або виходити за його межі у площину ідейно-смыслових узагальнень, пов'язаних з драматичними колізіями вистави.

Перелічені форми є елементами, які уточнюють зовнішні характеристики перебігу подій, посилюють в них емоційний фон та ознаки просторово-часових координат, в яких вони відбуваються. Справжнім інструментарієм втілення режисерського задуму в танцювально-пластичні форми є «пролог та епілог», «внутрішній монолог персонажа», «танцювально-пластична метафора». «Пролог та епілог» – танцювально-пластичні дії, які налаштовують глядацьку аудиторію на те, що буде відбуватися на сцені і узагальнюють підсумковий режисерський варіант інтерпретації закладених в них значень та смислів. «Внутрішній монолог персонажа» – потреба у використанні цієї форми виникає, коли режисер вважає за необхідне посилити сценічний образ не тільки акторськими засобами його створення. Його візуалізація танцювально-пластичними характеристиками дозволяє зорієнтувати сприйняття на мотивації кожного персонажа вистави, як внутрішні так і зовнішні, відчуті їх у

різних контекстах подій та ситуацій, в яких вони перебувають за сюжетом.

«Танцювально-пластична метафора» – засіб, що дозволяє режисеру занурити глядача у внутрішній світ подій п'єси і разом з ним переосмислювати те, що бачиться, у те, що відчувається.

Отже, перелічені танцювально-пластичні форми дозволяють, на думку авторки, подолати «лінійний» характер організації сценічного простору і надати йому багатомірності завдяки варіативності контекстуальних «прочитань» принципів поєднання в ньому елементів, з яких він складається.

Режисерський досвід використання цих форм вона ілюструє на прикладі вистав з репертуару Луганського обласного академічного українського музично-драматичного театру. Вистави обиралися різні за формою та жанром. Перша з них – «Ассоль» за мотивами повісті О. Гріна «Пурпурові вітрила», яка отримала нову інтерпретацію завдяки драматургу О. Вратарьову та композиторам В. Васалатію та Ю. Кондратюкові. Вони зберегли основну ідею повісті-першоджерела, яка в режисерській інтерпретації В. Златоверхої набула вигляд історії кохання головної її героїні Ассоль. За словами режисерки, ця історія – «відлуння Гріна на дві дії». Формою такого «відлуння» для авторів став жанр мюзиклу, що потребувало органічної співпраці режисерки та хореографа-постановниці (Н. Рижкова).

Засобами пантоміми та «сюжетних» танцювально-пластичних форм відбудовується певна атмосфера вистави. На сцені майже відсутнє декоративне оформлення сцени: море і корабель, таверна, вулиця тощо. Масові сцени набувають матеріальних форм завдяки їхнім учасникам, які за допомогою рухів своїх тіл створюють асоціативне уявлення про те, в якому місті відбувається та чи інша подія, яке її змістовне наповнення та призначення у процесі розгортання сюжетної лінії. Її темпоритм визначає динамічна зміна епізодів за допомогою форм «танцювально-пластичних переходів». Наприклад, «хвилі у морі під час шторму» в образному рішенні режисерки передаються у вигляді колажу епізодів, де попередній підхоплюється наступним, і навпаки, повторюються у зворотній послідовності.

Форма танцювально-пластичних переходів дозволяє об'єднати різні міста дії та різні часові проміжки в сюжеті. Сцена розповіді про шторм та загибель команди корабля, переходить в іншу сцену – бійки у таверні, де беруть участь ті ж самі актори. В цілому, візуалізація за допомогою різних танцювально-пластичних форм простору, в якому буде розгортатися сюжет, (штормове море, таверна, неспокійний та ризикований образ життя моряків) викликає відчуття напруженості і прихованої тривожності, своєрідний епілог-метафора повсякденних

подій, з якими вони стикаються щодня. Особливу увагу режисерка та хореографія-постановниця приділяють виразним можливостям «танцювально-пластичної метафори» та форми «внутрішній монолог персонажа», які вдало поєднуються в епізоді, де Ассоль розмірковує про свою «інакшість».

Актриса, співаючи вокальну партію-монолог, спостерігає за іншими виконавцями, які втілюють жителів містечка. У танцювально-пластичному етюді виконавці демонструють своє неприйняття дивностей Ассоль: не приймаючи її в своє життя вони, поступово перестають на неї звертати увагу, зайняті своїми справами. Ассоль, блукаючи поміж ними, спостерігає за їх життям, таким буденним та простим, без зайвих забаганок та надії на здійснення «високих» мрій, але таким привабливим, адже кожен отримує у цьому житті свою половинку, кохану людину. Епізод перетворюється на ідеалізовану картинку, всі жителі, крім Ассоль, не самотні, сама героїня жадає такого життя, але ми розуміємо, що все, що ми бачимо – несправжнє, це уявлення Ассоль.

Таким чином, завдяки знайденому танцювально-пластичному рішенню глядачі розуміють найголовнішу потаємну мрію Ассоль – вона не хоче бути самотньою, а також її найголовнішу характерну рису – героїня схильна сприймати оточуючий світ та людей у цьому світі – ідеальним, а не таким, яким він є насправді.

Епілогом сприймається танцювально-пластичне втілення головної події вистави. Зустріч з мрією метафорично відтворюють у вигляді стоп-кадрів пластичні мізансцени з різним смисловим малюнком, в якому поступово умовно тілесне набуває персоніфікованих рис образу героя.

Цікавим режисерським (В. Золотоверха) та танцювально-пластичним (Н. Рижкова) втіленням є п'єса української поетеси, драматургині, перекладачки і журналістки Неди Нежданої «І все-таки я тебе зраджу». Її зміст – своєрідна імпровізація на тему особистого життя Лесі Українки, п'єса, за словами авторки, «про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини-генія, про солодку принаду талановитої і безталанної жінки». Це також про Лесю – «земну, живу, лукаву». Композиція п'єси, як і вистави, має складну структуру оповіді фабульного характеру: три земні кохання поетеси, вибір її між земним щастям та невідомим, яке відтворюють її сні і фантазії в образах Арлекіна і П'єро, символів духовного і матеріального, зневіри та надії. Протягом всієї вистави ці два персонажі ведуть простий діалог з душею героїні, яка зробила свій вибір – роль Драматурга і пише п'єсу про своє життя.

Така складна структура авторського тексту вимагала тонкого та влучного режисерського рішення, реалізації якого сприяло використання-поєднання різних за своїми виразними можливостями танцювально-пластичних форм. На початку вистави ми бачимо як героїня веде діалог з примарними химерними істотами П'єро та Арлекіно. Цей діалог відбувається вербально, але вся пластика виконавців повністю відображає підтексти та головну сутність цього діалогу. Істоти пророчать долю Лесі: лякають, радіють за неї, застерігають та обладіють.

Раптово діалог обривається. На сцені героїня з'являється в іншому образі, Драматурга – Лесі, як автора свого життя. Рухи її рук імітують процес прядіння, що сприймається як символічне відтворення здатності генія визначати свій шлях в стосунках з іншими людьми – героями вистави: Нестором Гамбарашвілі, Сергієм Мержинським, Климентом Квіткою. Вони теж використовують цю пластичну формулу наодинці, чи разом з героїнею, створюючи своєрідне «часове полотно». Його теж коментують Арлекін і П'єро, які уточнюють деталі сюжетного перебігу подій, зміни емоційних станів героїні, які відбуваються під їхнім впливом.

Перетікання однієї танцювально-пластичної форми в іншу створює складний метафорично-забарвлений малюнок «часового полотна» єдиного за художньо-образним втіленням (сприймається як цілісна композиційно вибудована картина, водночас, динамічна внутрішньо, як своєрідна екзистенція – зміна свідомості, рефлексуючої щодо тих «персонажів», з якими героїня стикається у своєму житті). Кульмінаційним моментом у виставі є спілкування Лесі з Нестором. Танцювально-пластична фабула цієї мізансцени побудована таким чином, що глядач поступово втягується в їхні стосунки. Він спостерігає, як змінюється Лесина свідомість у ставленні до партнера, і як приходить усвідомлення неминучості хворобливого кінця для обох.

В іншій проекції ідея кінцевості життя інтерпретується у танцювально-пластичному рішенні епілога вистави. Всі персонажі на сцені відтворюють однакові рухи у ритмі вальсу. Вони самотні в цьому танці, бо виконують його не синхронно, кожен окремо передає механічні рухи «часоплину», але їхня однаковість виводить сприйняття на невтішний філософський висновок: неминучості смерті, яка всіх забирає у вічність. Персонажі-образи один за одним зникають зі сценічного простору символізуючи кінець всіх тілесних, тобто дієвих проявів людського життя. Політекстовість прочитання сюжетних ліній літературного першоджерела посилює сценографічне його втілення: використання у виставі тільки двох кольорів – чорного та білого, мультимедійних проекцій на сцену дзеркала (його форми весь час

змінюються, символізуючи образи «великої» книги з літерами зоряного неба, порожнечі, та химерних дверей, які виглядають то як стіл, то як труна, то як стіна. В цілому, робить висновок авторка, танцювально-пластичне відтворення літературної канви розповіді про життя Лесі робить дійство у виставі надзвичайно видовищним і виразним. Кожен персонаж рухається в своїх пластичних характеристиках, будь-яка фраза, слово, діалог розкривається відповідними до їхнього смислового значення та психологічного навантаження рухами, жестами, позами. І все це органічно вписане у загальну стилістику сценічно-просторової побудови вистави, яка викликає відчуття примарності картин-епізодів, з яких вона складається, схожою на сновидіння з тяжким та гнітючим темпоритмом.

Ще один варіант танцювально-пластичного рішення в дисертації розглядається на прикладі вистави «Ніч на полонині» за мотивами однойменної драматургічної поеми О. Олеся. (режисер-постановник, музичне оформлення і сценографія С. Павлюка, пластика Ю. Бусса, обидва автори приїхали по запрошенню дирекції театру із Херсона). Ця вистава – спроба відтворити на сцені ліричну історію про життя людини і природи, якою вони бачилися у стародавніх українських фольклорних переказах. Чарівний світ мавок, чортів, лісовиків і реальний людський: світи, що межують між собою, проте різняться укладами свого життя. Стосунки між ними складні, іноді ворожі.

За таким принципом режисер моделює сценічний простір. Його загальним фоном є скупі декорації: подіум по центру, по обидва боки навіси, стовпи, які символізують смереки у густому лісі, легка димова завіса-туман. Все це занурює глядача в атмосферу таємничості закритої від людського ока. Щоб наповнювати цей простір певним сюжетним змістом автори вистави звертаються до різних танцювально-пластичних форм дивертисментного типу, авторка називає їх танцювальними «зонгами», які не тільки ілюструють розвиток сюжетних ліній, але й відображають внутрішній стан героїв, які поринають у вир ситуативних почуттів і тим самим руйнують свою ідентичність.

Герої фантастичного та реального світів через контраст та не співпадіння танцювально-тілесних форм візуалізації відносин, які виникають між ними намагаються, з одного боку, демонструвати суттєві розбіжності у способах існування та ставлення до природного середовища, ієрархії стосунків, що виникають в ньому та напрацьованих досвідом колективного існування поведінкових моделей ставлення до нього, з другого, – у танцювально-пластичних формах переходу демонструють бажання зрозуміти один одного, спробувати відчутти себе у іпостасях «іншого».

Завдяки таким епізодам-вставкам темпоритм вистави набуває динамічності, послідовно відтворюючи зміну емоційних станів героїв. За допомогою постановки аутентичних гуцульських танців, які виконують фантастичні персонажі створюється образ одухотвореної природи, персоніфікованої і, водночас, єдиної у своєму існуванні. Втручання людських персонажів в правила її життя порушує основи цієї єдності, діалоги з відповідною пластикою рухів і жестів, які виникають між представниками цих природного та людського світів можуть мати як позитивні (любов, та взаємна повага), так і негативні наслідки, особливо, коли людина не цінує того, що дає їй природа і шукає більшого, а тому втрачає все.

Ще одна вистава з репертуару Луганського музично-драматичного театру привернула увагу авторки. Це вистава за комедією Я. Стельмаха «Кохання в стилі...». Режисер (Є. Мерзляков) тлумачить авторську п'єсу як збірку різних ситуацій на тему холостяцьких жартів щодо шлюбу. Її основну ідею він визначив у такі слова: не варто насміхатися над справжньою любов'ю і таким чином випробовувати її. Одвічність проблеми у сценічному втіленні підкреслюється за допомогою прийомів театру комедії дельарте.

Крім основних персонажів на сцені то з'являються, то зникають дві істоти в масках, які засобами пантоміми коментують моменти, коли ситуація розігрується як обман. У цілому постановка «текстова», проте жартівливі епізоди режисер підсилює відповідними пластичними акцентами. Ці акценти реалізуються акторами в танцювально-ігрові форми внутрішнього монологу, варіативно, в залежності від ситуації. Пародійне втілення старовинних танців (менуєт і гавот) перетворюються навіть під час самого виконання у інші напрями та жанри хореографічного мистецтва (контемпорарі, канкан, диско та ін.) і теж подаються гіпертрофовано та іронічно. Яскравим прикладом використання форми «внутрішній монолог персонажа» є епізод змови друзів та головного героя. Під час діалогу з'являється чоловіча половина балету одягнена у костюми-комбінезони. Вони мають на обличчі маски зайців з плейбою та вибудовують на сцені пластично-танцювальний малюнок доволі фривольного змісту, ілюструючи бесіду про те, що холостяцьке життя має безкінечну кількість плюсів, актори за допомогою пластичних засобів виразності демонструють їх. Вони затягують головного героя у свій танець, налаштовуючи його, таким чином, «на свій бік».

Як танцювально-пластична поліфонія почуттів сприймається інша мізансцена. Герой думає, що втратив своє кохання. Актор виконує пластичний етюд без єдиного слова, тільки рухами тіла і жестами він передає стан відчаю від цих думок. Шукаючи в собі причини

загубленого почуття, він розуміє невідворотність того, що сталося. Ці почуття посилює передній план сценічної дії, на якому рухаються пари танцюристів в жорсткому сучасному ритмі, повторюючи ті ж самі танцювальні «обороти» різко і впевнено. Саме так підкреслюється одвічність проблеми та наслідки її розв'язання у спосіб визначений назвою п'єси.

Зразком прочитання класичної драматургії новими сучасними виразними засобами є вистава «Украдене щастя» за п'єсою Івана Франка (режисер Є. Мерзляков, пластика Р. Гайда). Режисерський задум зосереджує увагу на темі самотності людини. Позбавлена побутової складової, інтерпретація класичного тексту спрямовує глядачів у бік філософських роздумів над долею жінки. На сцені немає декорацій, лише велике вікно, яке протягом вистави перетворюється на двері, стіну, хрест. Воно споруджене на постаменті-горбі, по боках пандуси, а всередині невеликі дверцята ніби у сховок-підвал. У музичному оформленні етнічний спів, танці, живі звучання музичних інструментів у виконанні самих акторів-учасників вистави. Вони всі весь час знаходяться на сцені. Центральною фігурою серед них є Анна, оточена групою жінок, які ніби відьми на шабаші, або тваринна зграя заганняють її, травлять, цькують. Побудована, таким чином мізансцена, символічно сприймається як образ особистої «голгофи» головної героїні. Інша пара акторів, які виконують роль Миколи та Михайла, на відміну жінок-пересудниць, рухаються буденно та уповільнено.

Танцювально-пластичними засобами сценічний простір наче розмежовується на три світи: буденний, де колективне та персоніфіковане начала в образах жіночого натовпу та чоловічої байдужості протиставляється індивідуальному, яке віддзеркалює всі відтінки ставлення до них. З боку Анни, яка на початку історії майже статична, з розвитком сюжету починає розкриватися, переходячи навіть на якусь «шаманську» пластику. Використані хореографом-постановником танцювально-пластичні форми монологу «персонажа», «переходу», «метафори» спочатку чітко розмежовані, згодом в інших мізансценах починають накладатися одна на одну, що дозволяє режисеру створювати різні психологічно насичені змістовно-сміслові контексти, через які простежуються зміни, що відбуваються у емоційному стані головної героїні.

Процес поступового «оголення» душі Анни режисер розкриває танцювально-пластичними засобами. Жінки оточують її, знімають з неї сукню, а коли вона отримує свій одяг назад і починає танцювати, вони спочатку підтанцювують їй. Проте, з кожним танцювальним рухом Анни зростає відчуття божевільної пристрасті, в яку вона поступово впадає, що змушує інших учасників цієї танцювальної мізансцени

відступити від неї, навіть з якоюсь відразою. Героїня залишається одна, промовляючи у своєму танці ті самі слова: а нехай дивляться, я свій вибір зробила. Таким чином, лінія любовного трикутника, на якій зосередив увагу режисер, за допомогою танцювально-пластичної лексики, знаходить своє кульмінаційне завершення, а з ним отримує нове прочитання, більш зрозуміле для сучасного глядача.

Ще одна репертуарна вистава привертає увагу авторки роботи, вистава «Мірандоліна» за мотивами комедії К. Гольдоні «Трактирниця» (постановка заслуженого діяча мистецтв В. Московченка, хореографія І. Серєкова). Щоб відтворити атмосферу карнавальної стихії та зробити глядачів співучасниками дійства, режисер відмовляється від сценічного майданчика. Він розігрує це дійство у фойє театру у стилістичних формах комедії дель арте, невід'ємною частиною яких є танцювально-пластичні компоненти. Прологом сприймається парад масок, проте, кожна з них представляє свій пластичний варіант, звертаючись до глядачів з проханням вгадати, хто перед ними. Спілкування відбувається за допомогою дзвіночків, кожен з яких має свою мелодію. Вона спочатку звучить у виконанні маски, а потім як відповідь, фіксується дзвінком від публіки, що дозволяє занурити її у легку та грайливу атмосферу вистави.

Оригінальним є також використання танцювально-пластичної форми дивертисменту. Артисти балету розігрують сценки у вигляді пластичних етюдів з елементами хореографії, які зорієнтують глядача на міркування щодо можливого перебігу сюжетних подій. Ці сценки, з одного боку, сприймаються як драматургічно завершені номери, проте, з іншого, органічно вплітаються у загальний темпоритм розгортання сюжету. Пластичний малюнок, що складається з певних жестів, поз, рухів та дій не складає статичної картини. Артисти, по ходу її створення, весь час наче спостерігають за реакціями глядацької аудиторії, імпровізовано реагуючи на зміни в її настроях.

Тому епілог, де герої вистави з'являються разом, за режисерським тлумаченням, їхні маски стають лише умовою для веселощів та свята, де всі рівні як на карнавалі. Кожен з них може бути його учасником і глядачем, приймати різні подоби та мінятися обличчями в залежності від ситуації, в яку втягує їх танцювальна стихія. Зростанню ролі імпровізаційного начала у постановочних формах сучасного театрального мистецтва присвячена робота М. Манорика «Театральна мізансцена як основа акторської імпровізації». Свої висновки автор

робить виходячи з власного досвіду роботи в Одеському театрі юного глядача ім. Ю. Олеши⁵.

Ці принципи він ілюструє на прикладі вистави «Маленький принц», де брав участь як актор. Спочатку готувався уривок з неї для демонстрації на міжнародному конкурсі-лабораторії молодих режисерів, що відбувся в Одесі восени 2018 року. Його постановочну парадигму запропонувала молода естонська режисерка Яніна Коппел, сценічне оформлення здійснила студентка театральнo-художнього коледжу Христина Захарова. Особливістю роботи на початковому етапі стало те, що актори повинні були працювати за невідомою для них системою Dragon Dream, яка спрямована на гармонізацію стосунків та взаємодії у колективі на основі творчого методу, запропонованого режисеркою.

Перша репетиція почалася з того, що всі актори сіли на підлогу перед великими листками ватману і почали «застільний період». Але виглядав він не за традиційною схемою. Тексту уривку не було запропоновано. Натомість, після знайомства з кожним, режисерка попросила сформулювати та озвучити очікуваний результат від постановки, його потрібно було також зафіксувати на ватмані. Проаналізувавши їх, вона провела акторські тренінги для знаходження, адекватних рішень для трансформації бажаного в дійсне, образне втілення. Така колективна співпраця налаштовувала на взаємодію, формувала навички відчувати та підхоплювати настрій окремих учасників тренінгу. Отже, завдання стати колективом та навчитися відчувати один одного на цьому етапі, за режисерським задумом, було виконано.

Тільки на другому етапі почалася робота над сценічною дією уривку. Вона теж мала колективний характер: розбиралася кожна дія, кожен персонаж, який брав в ній участь. Далі режисеркою було запропоновано розписати сюжет на окремі мізансцени та обрати з них ті, в яких акторам хотілося б грати. Після обговорення результатів вибору приймався всіма остаточний вердикт, кому і що більше підходить. Така поза рольова мотивація спонукала працювати актора на максимум, бо він сам обирав той образ, який найглибше відчував.

Після цього почалися справжні репетиції. Акторам було запропоновано самим придумати рішення своєї сцени. Режисерка уважно слідкувала та керувала процесом, направляла акторів у потрібне русло, але при цьому не йшла проти них, а лише доповнювала і делікатно вказувала на варіант більш доцільний. Облегшував репетиційний процес набутий досвід під час тренінгів в групових

⁵ Манорик М.М. Театральна мізансцена як основа акторської імпровізації / магістерська кваліф. робота, ЛДАКМ, кафедра сценічного мистецтва. Київ, 2023. С. 57–77.

сценах. Так весь уривок був зібраний у єдине художнє ціле і тільки після цього поставили світло.

Такий підхід виявився вдалим. Згодом, уривок з твору переріс у повноцінну виставу, яка вже п'ять років не сходить зі сцени ТЮГа. Її люблять як дорослі, так і діти. Вона привертає увагу своєю простотою та легкими переходами між діями. На сцені – мінімум декорацій. Сценічний простір заповнюється грою акторів, різностороннім використанням світла та декорацій – умовних знаків. Це шарф, як символ пізнання та мудрості, який з'являється спочатку у головного героя, а потім переходить до інших персонажів, яких він зустрічає під час своєї подорожі. Шарф, як асоціативна деталь також використовувався для зображення удава та баобаба, навіть, великого слона та літака. Останній образ створюється за допомогою поєднання різних типів акторських рухів, спочатку хаотичних, які потім вирівнюються. Тон задає один з акторів, що «дає» іншим умовний орієнтир подальшого колективного руху на сцені, синхронного та гармонійного. Шарфи в руках акторів посилюють символіку образу польоту літака, який наче вибудовується із самих акторів. Уточнює деталі космічної подорожі Маленького принца світлова символіка: використання маленьких ліхтарів-гірлянд, куль, пов'язаних мотузкою або ланцюгом, які крутять артисти для зображення астероїдів. У виставі, крім світлових елементів образно-символічне навантаження мають декоративні знаки на акторських костюмах (квіти троянд на капелюшках актрис в мізансцені з Географом).

Режисерською «родзинкою» у сценічній версії «Маленького принца» є також гнучкість мізансцен. В них немає усталеного порядку пересування акторів, у будь-який момент свій рух вони можуть змінити, на відміну від традиційного театру, де їхні дії схематично закріплені. Головна вимога – дотримуватися визначеного в процесі колективних дискусій змісту та ролі кожної мізансцени у загальній концепції вистави. Від цих «відправних точок» і стартує кожен актор, будь-то монолог чи діалог. Для уточнення своєї думки, автор наводить таку метафору: «Уявімо собі стовбур дерева.

Далі з'являються гілки, потім вони розгалужуються ще на більш дрібні гілочки й так продовжується до появи листочків та плодів. Так ось, задачею режисера було визначити стовбур – наскрізну дію всього спектаклю, а потім (разом з акторами) узгодити ось ці умовні переходи від однієї до іншої гілки, незважаючи на те, що актор мав змогу сам обирати шлях та дії: як рухатися, аби досягнути найкращих «плодів» – оплесків та визнання глядачів». Такий режисерський підхід, з одного боку, був ризикованим, а з іншого – досить креативним та мотивуючим до якомога якісної акторської гри. Отже, хоча режисерські рамки у

виставі були присутні, втім завдяки внутрішній гнучкості мізансцен, актори отримали неймовірну свободу й насолоду від кожного спектаклю, бо він був неповторним, в тому числі для глядачів, оскільки кожна група акторів грала його по-своєму.

Схожим постановочним прийомом, але прочитаним по-своєму скористалися режисерка Олена Юзвак у п'єсі «Поліанна». Так само, як і у попередній виставі, вона використовує колективний метод сценічного опрацювання її сюжетних колізій. Водночас, є й деякі відмінності. Мізансценування відбувалося акторськими групами, які брали участь в окремих епізодах, виділених режисеркою в якості основи сценічної версії літературного тексту. Так само в цих групах актори розробляли загальний малюнок мізансцен, але у ігровому їх варіанті передбачалася можливість тлумачити його з різними акцентами, які дозволяли по-новому сприймати окремі деталі та загальну спрямованість закладених в них наскрізних та контрнаскрізних дій тощо. Тому постановка історії про дівчинку, яка вміє «гратися в радість» і насолоджуватися такою грою викликала подвоєне відчуття, наче один і той самий сценарій весь час набуває вигляду іншої вистави. Акторський склад залишається незмінним, проте надзавдання, які ним вирішуються, постають перед глядачем у нових проєкціях, співзвучних з його сьогоденними настроями.

Актуальність такого режисерського підходу особливо явною стала під час війни. Світлий образ головної героїні дуже повчальний. Він допомагає дітям та дорослим збагнути, що навіть в складних ситуаціях можна знайти щось позитивне. Ще одна вистава, яка посідає особливе місце в репертуарі Одеського ТЮГу «Бал Чорного моря». Її автор – одеська драматургиня Оксана Маслова. На її прикладі, М. Манорик розглядає ще один варіант акторської імпровізації. Як виконавець ролі одного з головних героїв (Морського Короля), він акцентує увагу на особливостях співпраці з режисером під час підготовки вистави до прем'єри і не тільки. Вона гралася в дитячих таборах та під час ковіду.

За сценарієм цей персонаж має два монологи на початку та наприкінці сюжету, проте текстуально вони не визначені. Їхній зміст залишається на розсуд актора. Тому він кожний раз змінюється в деталях, не втрачаючи своєї сутності. Її озвучує режисерка у загальних тезах, які мають бути в монологі, іноді уточнює їх зміст через побажання прив'язати їх до конкретних умов, в яких відбувається вистава. Все інше, «Як сказати?», залежить від акторської фантазії та його відчуття «слова». Отже, розглянуті виразні можливості акторської імпровізації накреслюють шляхи оновлення класичних стандартів сценічної розбудови-втілення ідейного змісту літературного

першоджерела (повісті, п'єси, сценарію) та дозволяють повною мірою використовувати режисерам його творчий потенціал.

2. Студійність як засіб розвитку творчої здатності у розв'язанні життєвих проблем

Інтерес до сучасного театрального мистецтва не обмежується професійною діяльністю його суб'єктів. Зростання його ваги у суспільному житті – факт, який підтверджує чисельна кількість студій, гуртків, самодіяльних колективів не тільки у міських, але й у сільських закладах культури та освіти. Специфіка їхньої діяльності розглядається в магістерській роботі «Аматорські методики формування акторських якостей: київський досвід» Т. Вашневської⁶.

Форми роботи у аматорських театральних колективах є різними. Це й стаціонарні театральні групи, наприклад, як народний театр, гурткова та студійна робота, з різною кількістю учасників, не завжди постійних, театральні курси і школи. Вони можуть бути дитячими, молодіжними, дорослими або змішаного типу. Ті, що існують в школі або у вищому навчальному закладі, співвідносно мають назву шкільного або студентського. Деякі з цих форм, на думку авторки, потребують понятійного уточнення. Зокрема, аматорський театр і народний театр, останній склався як фольклорний, на відміну від першого варіанту, де репертуарну політику визначає спільний інтерес до театральної творчості, у тому чи іншому тематичному напрямку.

Театральна студія, як більш камерне утворення, переважно зорієнтоване на експеримент, засвоєння, апробацію нових навичок сценічної майстерності. Навчальний характер мають також театральні школи, курси, майстер-класи. Вони не входять у систему професійної освіти на державному рівні, а спрямовані на аудиторію тих, хто в майбутньому мріє пов'язати своє життя з театром. Кастинги на телебаченні, Продакшен на YouTube каналах створюють великий попит на людину, яка має акторську підготовку, тому їхня вага у мистецькому та педагогічному просторі зростає. Кожне з таких утворень ґрунтує свою методику викладання та навчання на основі різних систем формування акторських вмінь та навичок, але лише театр здатен зібрати людей разом, в єдине ціле та запалити їх однією ідеєю у живому співпереживанні живим людям на сцені.

Авторка акцентує увагу на психологічних характеристиках актора-аматора, який віддає весь вільний час важкій та тривалій репетиційній роботі. Важливим стимулом його подальшої участі в аматорському

⁶ Вашневська Т.В. Аматорські методики формування акторських якостей: київський досвід. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2021. С. 29–81.

театрі є почуття радості, яке викликає кожна чергова вистава, на відміну від професіонала, який зорієнтований на вдосконалення свого мистецтва, він нетерплячий та важко переживає свої помилки та неуспішність. Отже, актор-аматор усвідомлює залежність акторської майстерності від професійної освіти і її відсутність, намагається компенсувати, за допомогою інтуїції та саморозвитку (вивчення контекстів літературного твору, засвоєння основ етюдної роботи над сценічним образом тощо). Сучасний культурно-освітній процес у театральному мистецтві непрофесійного напрямку не вимагає від керівника дотримання якоїсь однієї методики або системи напрацювання виконавських навичок. Наявність у досить широкому доступі напрацювань видатних режисерів та педагогів театального мистецтва, безліч практик надають йому можливість обрати власний шлях з врахуванням вікових, соціальних, гендерних особливостей аматорського колективу, технічних можливостей сценічного майданчику, тощо.

Саме тому, найбільш популярна в сучасній Україні – студійна театральна діяльність. Вона надає широкі можливості використання тренінгових засобів навчання, авторських програм організації навчального процесу, поєднання індивідуальних та групових занять за дисциплінарним принципом.

Авторка підкреслює, що в театральних студіях розвиток акторських здібностей відбувається на основі комплексного використання сценічних технологій. І як, приклад, вона наводить діяльність найбільш цікавих, на її погляд, колективів міста Києва. Це Київська драматична театр-студія «Яблуко», студія-театр «ІІ», театр «SPLESH», театральна студія «МІСТ», театр студія «ЛИК», театр щирих непрофесійних акторів «Т.И.Н.А.».

Театр-студія «Яблуко» працює з 2012 року. Засновник та художній керівник колективу Яків Яблочкін – режисер та викладач. Театр-студія активно бере участь у Всеукраїнських та Міжнародних фестивалях аматорських театральних колективів, у репертуарі колективу 17 вистав сучасних драматургів. За весь цей час відбулося 37 показів, адже театр-студія має власне приміщення в ПК «Росток», де двічі на місяць відбуваються вистави підготовлені її колективом. При театрі організовані курси акторської майстерності для дітей від 5 років та дорослих. У «вільні слухачі» до студії приймаються всі бажані. Зовнішність, вік та освіта – не мають значення. Найголовніше – бажання здійснення власної мрії – виступати на сцені. Вони опановують чотиримісячні курси за комплексною програмою, найбільш успішні, по закінченню, отримують право участі у виставах.

Основні предмети за цією програмою – акторська майстерність, сценічна мова, ораторське мистецтво. Їхнє вивчення відбувається у вигляді вправ на дикцію, орфоепію, артикуляцію, сценічне дихання. Навички сценічної дії відпрацьовуються або у вигляді етюдів, або репетицій постановки різножанрових сценічних номерів, в процесі яких вивчається мотивація персонажів, психологічне підґрунтя їхніх вчинків у запропонованих сюжетних обставинах, іноді вигаданих, підказаних особливостями виконання режисерських завдань під час кожної репетиції.

Програма студії-театру «ІІ» має іншу мету – через акторський досвід формування навичок необхідних кожному для досягнення успіху в професійній діяльності та особистісному щоденному житті. Тобто вона націлена на розвиток творчих здібностей та індивідуальних якостей характеру та темпераменту особистості засобами само виразності, які надані людині природою. За задумом її автора В. Білозеренка всі бажаючі, які відвідують студію, проходять декілька тримісячних етапів.

Перший – базовий – містить вправи та етюди на засвоєння інструментів акторської внутрішньої та зовнішньої виразності. На кожному занятті відвідувачам пропонуються фізичні та дикційні розминки, вправи та етюди, де учні навчаються керувати головним акторським інструментом: тілом та голосом. Це подолання м'язових утисків, робота над жестом, формами сценічного руху, технікою мовлення (орфоепію, диханням, інтонацією голосу та її виразними можливостями). Паралельно увага приділяється розвитку творчої уяви і фантазії у вигляді імпровізації, тренуванню пам'яті та сценічної комунікативності. Головне – навчитися долати страх перед сценою у всіх його емоційних та фізичних проявах.

Другий етап – «Діалоги-монологи» пропонується наступне завдання: навчитися працювати зі словом на сцені, діяти за допомогою слова. Відвідувачам курсів надається можливість створити власного героя, зі своїми тонкощами характеру та особливостями поведінки. Головна увага учасників курсу звертається на технології відтворення тексту у сценічних діях. Робота над образом у запропонованих обставинах вимагає ознайомлення із законами композиції, опрацювання навичок аналізу тексту п'єси в проєкціях на структурні елементи словесної дії. Зовнішні та внутрішні характеристики персонажів потребують визначення мізансцен, з яких складається малюнок ролі та її ідейного навантаження в контексті загальної концепції сценічного твору. Щоб полегшити засвоєння змісту занять другого етапу відвідувачам пропонуються акторські тренінги та майстер-класи від провідних акторів та режисерів.

Третій етап – «Міні-спектакль», передбачає постановку твору у будь-якому жанрі: перформансу, пластичної, поетичної, документальної чи драматичної вистави. У процесі власної постановки учасник студії отримує початковий режисерський досвід щодо багатоплановості сценічної дії, яку створюють її персонажі та взаємодії між акторами, які виконують їхні ролі, ансамблевості та партнерства. Отже, учень проходить весь шлях підготовки вистави для публіки, паралельно навчаючись працювати у тандемі творчої команди.

Студія-театр «ІІ» пропонує курси ораторського мистецтва та курси акторської майстерності для дітей віком від 6 до 15 років. Курси ораторського мистецтва – «Говори вільно» містять в собі заняття зі сценічної мови та риторики, це 12 занять для тих, хто хоче навчитися виступати та говорити впевнено, ефектно, бути привабливим та переконливим, вправно володіти невербальними засобами виразності, утримувати увагу аудиторії, писати промови на будь-які теми. На заняттях відвідувачі займаються технікою мовлення, голосоутворенням та самопрезентацією, а також, навчаються словесно імпровізувати на задані теми. Результатом курсів є написання спічу, відпрацювання власної промови та представлення власного тексту перед публікою.

За схожою програмою працює і театр-студія «ЛІК», проте є і різниця. Більшість вистав, які існують у репертуарі театру, є авторськими. Їхній зміст народжується з імпровізацій розіграних під час репетиційних тренінгів. Навчання у студії спрямовано на різнобічний розвиток кожного відвідувача курсів, воно поєднує різноманітні види інформації, як теоретичні, так і практичні. З учасниками колективу, окрім викладачів спеціальних дисциплін, займається психолог, який проводить тренінги по самопрезентації за допомогою індивідуальних завдань, що створює умови для більш повного розкриття творчого потенціалу кожного. Кожен етап навчання завершується практичним показом. Заключним акордом є участь у повноцінній виставі, де студійці показують свої досягнення.

Отже, формування навичок сценічної імпровізації є аргументом для багатьох обирати на майбутнє акторську професію як основну. Підтверджує такий висновок подальша доля найбільш успішних випускників-аматорів, які беруть участь у фільмозйомках та залишаються працювати у театрі.

Не менш цікавим досвідом для аналізу є діяльність театру-студії «МІСТ»: його абревіатура розшифровується як «Молодіжний інтерактивний сучасний театр», де репертуарна політика орієнтована на п'єси з інноваційною драматургією, яка передбачає діалог між актором-автором та глядачем. Словом «молодіжний» підкреслюється не стільки

вікові особливості аудиторії, скільки засоби виразності, які для неї є більш зрозумілими, ніж традиційні.

Театр був створений у 2005 році групою однодумців. Це художня керівниця Ю. Гасиліна, актриса, викладачка та хореографія-постановниця пантоміми, співзасновниця МІМ-ЦЕНТРУ України та Буковинського Відкритого театру; режисер та драматург О. Мірошніченко; драматургія та культурологія Неда Неждана. Також, окрім трупи, яка зайнята у репертуарі, при театрі існує театральна студія, яка працює за методою Леся Курбаса – готує виконавця, який володіє своїм тілом та голосом як «образним» інструментом. Для цього на заняттях проводяться спочатку навчальні тренінги та вправи традиційного спрямування, а потім підключаються новітні та експериментальні техніки.

Треба зазначити, що наявність постійного репертуару не заважає проводити у театрі постійні тренінгові заняття, які спрямовані не тільки на вдосконалення акторської майстерності та сценічної мови, але й на розвиток пластично-рухової техніки та навичок. Невід'ємною частиною навчання є заняття з теорії драми, де учасники колективу вивчають методику аналізу твору, розглядають сюжети п'єс, при звичаються до того, що літературна основа – не закостеніла догма, якій треба слідувати чи яку потрібно пам'ятати, а вільна територія живого процесу.

Репертуар театру має власний стиль, що відповідає проголошеному назвою ідейному спрямуванню театру. Це вистави «Води Мерліна» (оригінальне інтелектуальне «дель арте» з використанням міфології, містики та фентезі), «У саді світла» (авторська драматургія за творами Григорія Сковороди), «Мільйони парашутиків» (моноісторія зі стереоефектом, її сюжет заснований на щоденникові дівчини, яка стала жертвою Голокосту), «Слово у збуренні пекла» (оригінальна вистава за п'єсою анонімного автора XVII століття, який грається на давньоукраїнській мові з сакральним сюжетом – звільнення людства від пекельних пут та дарування свободи), «Життя на трьох» (вистави за п'єсою Л. Чупіс, мелодраматичний трагілюк) та багато інших.

Говорячи про театр «МІСТ», не можна не зазначити і велику кількість проєктів, співавтором яких є як керівники театру, так і самі учасники. Серед них, здійснений в останні роки проєкт, присвячений подіям пов'язаним з АТО, та як їх переживали дорослі і діти. Написані вербатуми були втілені у жанрі документального театру.

Крім тренінгів, вистав, студійної роботи колектив бере активну участь у відкритих семінарах та практикумах, присвячених театральному мистецтву сучасності, поповнюючи акторський та режисерський досвід сучасними експериментальними техніками

виконавської майстерності. Отже, театр розвивається, що як вважає дослідниця, дає підстави не називати його тільки аматорським.

Ще один приклад програми діяльності аматорських театральних колективів розглядається в дисертації. Це «Театр щирих непрофесійних акторів» (Т.И.Н.А.), створений у 2017 році на базі акторських курсів. Його художня керівниця Євгенія Скрипник – режисерка, хореографіня та викладачка, зазначає, що використане таке словосполучення є кредо, бо передає головний принцип театру – на сцені мають цінність тільки справжні почуття, справжні емоції, повне занурення в них та їхнє проживання. І таку гаму психологічних станів здатні передати непрофесійні актори, для яких кожний виступ надає можливість розповісти про себе тим, хто знаходиться по інший бік рамки.

У репертуарі театру небагато вистав: «Люблю тебе...» за п'єсою В. Розова, «Матінка Кураж та її діти» за п'єсою Б. Брехта, «Той, що прийшов з безодні», моно-вистава за мотивами роману В. Гюго «Людина, що сміється» (режисерка Є. Скрипник), «Кінцева станція – Кохання» за мотивами п'єси О. Степнової (режисерка М. Мелевська). У навчанні, актори, крім традиційних дисциплін (акторська майстерність, сценічна мова та сценічна пластика), опановують основи хореографії за авторською методикою Є. Скрипник, засвоюють принципи психофізичного тренажу, викладені в її роботі «Архітектура емоцій». Є певні особливості в роботі над кожною виставою. Режисери ретельно підбирають для неї локації, які б допомагали акторам глибше зануритися в обставини сюжету. Так постановочним майданчиком для п'єси «Не мовчи» став полігон школи «Стрільби з луку», для вистави «Кінцева станція – Кохання» – вагон поїзду.

Важливим елементом підготовчого етапу сценічного втілення образного змісту літературного тексту є його оформлення за допомогою костюмів, реквізиту, музики, декорацій, які обирають та виготовляють самі учасники колективу, що посилює відчуття реальності подій, які відбуваються, співучасті в них і викликає підсвідомо психологічний стан, пов'язаний з ефектом перевтілення.

Курси акторської майстерності при театрі – джерело постійного поповнення трупі, хоча її кістяк залишається незмінним, обставина, яка дозволяє презентувати її творчі здобутки на різних фестивальних та конкурсних заходах Всеукраїнського та Міжнародного масштабу. Авторка дослідження Т. Вашневська звертає увагу на діяльність ще однієї аматорської інституції – театр-студію «SPLESH». Вона була створена у 2009 році і за 12 років існування набула статус справжньої театральної школи. Художній керівник театру – Олексій Яцота – режисер, педагог, автор унікальної методики організації навчального процесу. Тезово, її суть він сформулював у такі слова: «як досягнути

своїх цілей легше, швидше, граючи». Її команда складається з професіоналів, які зорієнтовані на синтез діяльності в різних галузях.

Серед них: Н. Якімченко – психологія, практикуюча тренерка з ораторського мистецтва, режисерка та авторка власної концепції акторської майстерності; В. Манолє – викладачка, режисерка-постановниця, розробниця тренінго-ігрового курсу «Енергетик»; П. Коробейник – актриса, педагогія, режисерка-постановниця більшості вистав театру-студії; І. Полякова – педагогія-тренерка з 15-ти річним досвідом праці у бізнесі та режисерською освітою, сертифікована бізнес-тренерка НЛП; Гіо Пачкорія – актор, викладач, режисер та інші.

Репертуарна політика театру студії побудована так само під девізом «граємо – навчаємо». Її зміст визначає переважно соціальна драматургія різних епох. Постановчий рівень вистав – досить високий, навіть у порівнянні з професійними та приватними театральними установами, про що говорять наступні цифри: понад 50 нагород престижних фестивалів, більше 12 тисяч глядачів. «Сплешівці» пишаються своїм театром, який має три репетиційні зали, 257 годин щомісячної акторської підготовки, потужний склад професійних викладачів. За період свого існування понад 300 людей пройшли різні за своєю спрямованістю інтенсив-курси з незмінною формулою, яка закладена в основу його загальної стратегії. Найбільшою популярністю з них користуються наступні: «Особиста ефективність призначена для розвитку особистісної мотивації», Тімбілдінг та командне навчання», «Курс сторітеллінг» для тих, хто хоче навчитися говорити переконливо і влучно, «Імпровізація», призначення якої формування стресостійкості та вміння швидко реагувати на поточні ситуації.

Позитивною практикою у навчальному процесі дослідниця вважає використання крім групових форм занять, індивідуальних, що відрізняє його від традиційних підходів подачі інформаційного матеріалу. Так само, як і методики його викладання, вони різні, від апробованих часом до авторських. Тому відгуки на вистави театру не завжди є однозначними. Проте інтерес до них у публіки не зникає. Її приваблює різноманіття постановочних засобів виразності та манера гри, зорієнтовані на експериментальний пошук нових художніх засад «перекладу» літературних текстів на сценічну мову і таким чином, можливість більш динамічно реагувати на зміни у суспільних інтересах ніж професійна театральна практика.

Аматорське театральне мистецтво є не тільки складовою частиною дорослого життя різних соціальних верств сучасного українського суспільства. Нові реалії глобального світу все більше вимагають зміни

поглядів на людину та її рольове призначення як одного з елементів індустріального виробництва.

XXI століття активізувало запит на культ творчості, що викликало необхідність у перегляді стереотипів освіти та виховання, повернення в них мистецької складової як основи для тестування та розвитку природних здібностей та установок кожного індивідуума на їхню самореалізацію. Один з варіантів розв'язання цієї проблеми пропонує А. Марадуда в дослідженні «Активізація творчого потенціалу дитини засобами театрального мистецтва на матеріалах діяльності центрів художньої творчості м. Києва»⁷

Аналізуючи педагогічний досвід роботи з дітьми дошкільного віку, вона приходить до висновку, про ефективність використання театралізованих форм як таких, що сприяють розкриттю їх творчого потенціалу, розвиває в них художню уяву та асоціативне мислення. Театр є найбільш доступним видом мистецтва, бо в його основі – ігрова діяльність, яка є універсальною формою поведінкових реакцій і виконується добровільно, з насолодою, а тому театралізовані ігри – оптимальний варіант психологічної, фізіологічної і соціальної самореалізації дитини. Дослідниця перелічує різновиди дитячих театрів та характеризує їхні особливості, типи та функції. Це театр ляльок або «живих картинок», коли під час читання казки, ілюстрації починають рухатися в залежності від сюжету, вони наче оживають в руках вихователя. Настільний театр – фігурки героїв паперові або з інших природних матеріалів. Дитина сама збирає їх за сценарієм до купи, а потім моделюючи певні дії, які між ним або з ними виникають, тобто розігрують маленькі «мізансцени» коментуючи те, що відбувається. Театр на руці, пальчиковий або рукавичний. Як спрощений різновид лялькового театру, він вимагає виготовлення героїв з матеріалів, що є під рукою, ширми та розподілу групи дітей на «акторів» та глядачів.

Стендовий театр. В ньому фігурки-персонажі розміщуються на фоні умовних декорацій: фланеле графа, екрані, підсвіченої білої тканини («тіньовий театр»). Будь-який обраний варіант передбачає розташування «фігур» у просторі. Театр ляльок дозволяє створювати різні інтерпретації образів героїв вистави у різних зовнішніх тілесно-рухових характеристиках (тростинний театр, театр бі-ба-бо, театр на ложках, нитковий театр). Театр на фартусі, де виконавець одноосібно має можливість перевтілюватися та ілюструвати голосом і рухами лялькових героїв в різних ситуаціях, накреслених драматургією казки.

⁷ Марадуда А.В. Активізація творчого потенціалу дитини засобами театрального мистецтва (на матеріалах діяльності центрів художньої творчості м. Києва). магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2018. С. 59–98.

Театр на піску за своєю технологією допомагає дітям розповісти про те, що не можна передати словами. Це суцільна імпровізація, гра з власними почуттями та емоціями на рівні підсвідомих станів взаємовідносин із зовнішнім світом. Театр живої ляльки або театр масок. Він навчає спостерігати, перевтілюватися та моделювати цілісну картину зображення казки, де кожна деталь – образ, що ілюструє її сюжетні лінії. Телетеатр – формує навички бачити декорації як умовність, яка дозволяє фантазувати, бачити себе в різних ситуаціях, де відсутній діалог.

Ігри-інсценізації – це коли дитина навчається ідентифікувати себе з образом іграшкового персонажа за допомогою голосу, інтонації, міміки, пантоміми. Варіантом таких ігор є театралізація казкових або літературних сюжетів як способу накопичення знань про характерні риси різних представників тваринного світу, людських професій у типових обставинах їхнього існування. Дітей приваблює можливість зображувати в іграх людей – сміливих, мужніх і відважних, сильних і добрих. Отже, поетапність використання перелічених театральних ігрових форм відповідно до вікового зростання дитини, на думку авторки, дозволяє не тільки сформулювати в неї інтерес до театального мистецтва, але й виявити та розвинути творчі здібності кожної з них. Будь-яка з таких форм забезпечує умови поєднання принципів індивідуальної та колективної гурткової виховної роботи, надає можливість поєднувати їх з іншими її напрямками, крім поетичного слова використовувати музику, відвідування концертів та вистав за участю дорослих представників різних професій, залучати членів родини, однолітків різної гендерної належності та дітей різних вікових груп з різним «сценічним» досвідом.

У дошкільних навчально-виховних закладах сучасної України розвитку дитячої творчості приділяється багато уваги. Проте, мета, на яку цей розвиток спрямовується в них, обмежується переважно завданнями підготовки дитини до школи. Її потреби в організації змістовного дозвілля забезпечують гуртково-студійні навчально-виховні програми. Їхнє призначення – задоволення природної потреби дитини у самопізнанні, осмисленні себе у постійно змінному соціальному середовищі, формування мотивації на засвоєння основ тієї діяльності, яка викликає в неї захоплення та траєкторії професійного бачення себе у майбутньому, творчої активності у ставленні до власних досягнень та самовдосконалення.

Серед театральних студій та гуртків авторка виділяє ті, що на її думку, мають найбільший потенціал для розвитку творчих здібностей у дітей. Найстаріша з них, заснована у 1964 році при Центрі дитячо-юнацької творчості Дніпровського району міста Києва, театр-студія

«Барвінок». Її відвідують діти від п'яти років і старші за віком, з яких складаються змішані групи відповідно до рівня вмінь та навичок сценічної поведінки, а також інтересів, які вони виявляють до того чи іншого жанру театрального мистецтва. Тому репертуар ця студія має великий, а діапазон від літературно-музичних та танцювально-пластичних композицій, хореографічних мініатюр, концертно-постановочних номерів мішаного типу, до лялькових і драматичних вистав.

Початковий, середній, високий рівні підготовки, які забезпечує така репертуарна політика, дозволяє поетапно оволодівати основами акторської професії і через неї оцінювати свої творчі можливості та перспективи їхньої реалізації у майбутньому. Проте, головна мета студії, за словами її керівника О. Ковалько, якщо «ми граємо», то «створюємо свій світ. Кожного разу новий і неповторний». В ньому все незвичайне, таємниче, багатовимірне і незбагненне.» Отже, «ми заново вчимось дивуватися».

Театр-студія «Саквояж» почала свою діяльність у 2003 році під керівництвом І. Колтовського та Н. Танасієнка. Завдання, яке ними проголошувалося, було сформульовано наступною тезою: це має бути перший театр, де б у виставах брали участь професійні актори разом з дітьми. Засновники студії вважали, що саме у такий спосіб можна більш ефективно боротися з різними дефектами дитячого розвитку, як фізичними так і психологічними.

Спираючись на інтегрований метод проведення занять-тренінгів зі сценічної мови та сценічного руху у вигляді ігрових етюдів та сюжетних замальовок пов'язаних з тематикою майбутньої вистави, – її учасники в процесі репетиції, дорослі і діти, обмінюються важливою для кожного з них інформацією, щодо постановочних засад успішності у глядача загальної ідейно-образної концепції театрального твору. Все це сприяє розвитку дитячої уяви, зосередженості уваги в роботі над сценічним образом, розвиває відчуття ансамблевості і партнерства, налаштовує на плідну співпрацю. Отже, вважає авторка, така методика виявлення та розвитку творчого потенціалу у дітей є дуже ефективною.

За аналогічною схемою були організовані «Курси акторської творчості для дітей» при Київському театрі «Тисячоліття». Заняття тут проводяться за принципом вікових груп: молодша – від чотирьох до семи років, середня – 8– 12 років, старша 13-17 років. Викладачі – актори театру, які ставлять за мету засобами театральної педагогіки навчити вихованців володіти своїм тілом та голосом, сформувати вміння презентувати себе та креативно мислити.

Цікавий досвід повернення у вихованні до людини творчої в умовах домінування цінностей матеріально-технічного світу пропонує

художній колектив музичного театру юного актора «FantaziaNew», створений Т. Погребняк у 2005 році. На даний момент він нараховує 16 викладачів з вищою освітою та більш ніж 190 юних акторів. Театр співпрацює з цікавими творчими людьми, подорожує по фестивалях, проводить майстер-класи, знімається в кіно. Діти тут теж займаються за віковими категоріями: 4-6 років, 5-8 років, 9-13 років та 14-18 років. Вихованці отримують навички акторської майстерності, сценічної мови, пластики, вокалу та хореографії, але інтегровано, бо в кожній віковій групі є свій майстер курсу, який протягом року готує з нею чотири обов'язкових покази на рік: з акторської майстерності та сценічної мови, досягненнями з вокалу та хореографії. Виконавці звітують концертними виступами або участю, у відповідних до сценарію вистав, мізансценах. З цією ж метою працюють в театрі додаткові студії: «Дитячий джаз-банда», літературна студія, а також проводяться індивідуальні заняття з вокалу, фортепіано, гітари, музичної грамоти та малювання. Отже, різноманітність роботи в музичному театрі юного актора «FantaziaNew» допомагають дітям максимально задовольняти свої творчі потреби та інтереси, з одного боку, а з іншого, координувати їх самостійно на досягнення кінцевого результату у вигляді обов'язкових показів та іспитів, що привчає дітей до дисципліни та системності в роботі. Що стосується використання театралізовано-ігрових форм, то для кожної групи викладач обирає ті, які вважає найбільш доцільними у досягненні кінцевого результату. Як режисер-співавтор він орієнтується на ті з них, які дозволяють дитині розкритися і встановити з нею індивідуальний творчий контакт.

Водночас, організація навчального процесу за принципом «вікова група – майстер», на погляд авторки, не завжди себе виправдовує з погляду вікової психології та педагогіки (наприклад, об'єднання в колектив і робота в ньому дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, підліткового і старшого) це не завжди сприяє особистісному розвитку. Загалом, практика роботи у Музичному театрі юного актора «FantaziaNew» є в цілому успішною, про що свідчить і тривалість його існування і постійне зростання в ньому кількості вихованців.

Ще одна дитяча театральна студія варта уваги – під назвою «Чорний квадратик». Її девіз – не талановитих дітей не буває. Тому до неї приходять і приймаються всі бажаючі. Завдання викладачів побудувати процес так, щоб дитина сама знайшла свою роль, свої сильні сторони, на які вона зможе спиратися, усвідомила свою зону самореалізації і змогла виходити на сцену впевнено. Отже, розвиток інтуїції і навичок імпровізації в ньому головне.

Досвід театру показав, що важливо робити вистави, не очікуючи бездоганної гри. Найдієвіше навчання виходить із досвіду, що як

відомо, не буває позитивним чи негативним, головне вміти робити висновки і брати їх до уваги у майбутньому. Так само, як і в інших студіях, заняття в ній відбуваються за віковим принципом (молодша група – це діти 5-8 років). Кожна група має двох кураторів-викладачів, які організовують тренінги з базових театральних дисциплін, проте, є ще одна відмінність, крім зазначених вище.

Навчально-виховна робота проводиться у тісній співпраці з педагогом– психологом. Один раз на місяць, з певним графіком він відвідує заняття кожної групи, аналізує їхню результативність, консультує викладачів та визначає стратегію подальшого розвитку дітей, вказує на помилки та пропонує методики виправлення існуючих в них фізіологічних та психологічних проблем. Вправи, тренінги, матеріал для відкритих показів – все це контролюється ним, що дозволяє підвищити ефективність педагогічної діяльності і зробити її більш цілеспрямованою на досягнення кінцевої мети – максимального розкрити засобами театального мистецтва творчий потенціал кожного вихованця/вихованиці, налаштувавши їх на творчо-свідому самореалізацію.

Збереженню дружньої атмосфери, яка царює в студії, сприяє і організація (чотири рази на рік) так званих, театральних таборів, де крім звичайних форм навчання, діти мають змогу відвідувати майстер-класи відомих акторів та мистецтвознавчі семінари. На думку авторки, така практика – оптимальний варіант для всебічного розвитку вихованців, кожен має можливість реалізувати свої здібності, потреби та інтереси. Відповідно до них, на педагогічних радах складаються та обговорюються програми діяльності таких таборів. Кожен студієць знає: порівнювати себе можна лише із собою вчорашнім, що надає дітям свободу від комплексів, можливість обрати свій темп і свій результат, але при цьому, не втрачати здорової амбіційності. Участь у виставі в якості виконавця за будь-яку ціну – не головне, більш важливим є впевненість в собі і в тому, що тільки творчість надає людині відчуття повного щастя і внутрішньої гармонії.

Про актуальність проблем, пов'язаних з пошуком шляхів подолання стресових станів, з якими стикається щодня сучасна людина на всіх етапах свого життя, свідчить магістерська дисертація О. Ільчової «Театральні форми як засіб сучасної мистецької психотерапії»⁸.

Авторка наголошує на тому, що серед всіх видів мистецької практики саме театр є невичерпним джерелом інформації про те, яким чином формувався досвід подолання негативних станів народжених

⁸ Ільчова О.С. Театральні форми як засіб сучасної мистецької психотерапії. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 36–79.

стосунками між «Ми – природа», різними формами суспільного і соціального життя, індивідуальним і колективним початками, інтроспекціями у порівняннях «Я та Інший». Саме природа сценічних образів в різних драматичних ситуаціях зорієнтовує сприйняття на саморефлексію та тотожні емоційні реакції, а це підґрунтя, на якому закладаються основи «емоційної грамотності». Отже, не випадково, що сучасна психотерапія все частіше використовує виразні ресурси театральних форм у лікуванні посттравматичних стресових розладів (ПТСР).

Які психологічні проблеми можна розв'язати за допомогою цих форм? Уособлення себе з персонажами у відповідних сюжетах може бути корисним для осіб з ПТСР, які мають труднощі з емоційним самовиразом. Змога осмислити власні переживання у штучно, сценарно створених ситуаціях, дозволяє їм знаходити адекватний вихід у безпечному середовищі, більш осмислено реагувати на обставини, що викликали замкненість почуттів на своїх «страхах». Таке «відділення – віддзеркалення» себе від травматичного досвіду сприяє зниженню його негативних наслідків. Погляд в себе, так званий рефреймінг стимулює розвиток самосвідомості та саморефлексії, спонукає до більш глибокого розуміння своїх думок, почуттів та емоційних реакцій, мотивуючи людину до власних активних дій.

Перебуваючи в різних сценарних ситуаціях суб'єкт ПТСР визначав для себе нові копінг-стратегії, спрямовані на подолання труднощів та пов'язаних з ними стресових настроїв, трансформуючи таким чином, уявні образи, які їх уособлюють в реальні. Отже, театральна сцена може стати метафорою безпечного простору, де можуть досліджуватися та обговорюватися травматичні досвіди тих, кому це необхідно. Цей простір, побудований за принципами плейбек-театру дозволяє відчувати себе захищеним та підтриманим, спонукає до відвертої розмови про те, про що кожному важко говорити в інших повсякденних побутових контекстах.

За таких умов легше відновлюються навички соціальної взаємодії, особи з ПТСР, які відчували відчуженість або важкість у спілкуванні з іншими, виконуючи свої ролі за сценарієм, опановують себе і знаходять шляхи подолання внутрішніх бар'єрів (відчуття сорому, вини тощо), які є перешкодою для побудови гармонійних міжособистісних взаємовідносин. Групова форма проведення таких театралізованих занять створює атмосферу соціальної підтримки та емпатії між учасниками. Вони можуть бачити, як кожен впорядковує свої емоції та знаходити спільний ґрунт для подолання наслідків власного травматичного досвіду.

Проаналізовані лікувальні можливості театральних форм спонукали автора до розробки власної програми для дітей, які покинули свої домівки та були вимушено переселеними, у зв'язку з воєнними діями. Вона складається з декількох блоків, ключовими з них є інтерв'язійний (заняття в мікрогрупах, тестування та індивідуальні консультації для кожного присутнього на них) та театральний (вправи на вираження емоцій, рольові ігри, мікровистави на основі сценаріїв, пов'язаних з різними обставинами життя дітей, театралізовані імпровізації на самовираження).

В організації роботи дисертантка вдало використовує відповідно до поставлених програмою завдань психологічні вправи, напрацьовані провідними фахівцями в галузі дитячого виховання та узагальнені в працях І. Д. Бека («Тут і тепер», «Магічний мішок», «Скульптура», «Країна емоцій», «Змінний характер»). Спираючись на технології плейбек-театру вона намагається активізувати емоційну складову у виконанні цих вправ, особливо під час обговорення результатів їхнього виконання. Воно побудовано у формі діалогу «питання – відповідь». Вся увага концентрується на зовнішніх ознаках прояву різних емоційних станів: рухах, інтонації, позах, змінах в них, відповідно до «сюжетних обставин гри».

Паралельно авторка пропонує використовувати блок тестів–опитувальників наступної тематики: «стрес і тривога», «проблеми зі сном», «виразність почуттів», «творчість», «спокій». Варіанти відповідей оцінюються за шкалою від «завжди» до «ніколи», «трохи менше», «трохи більше», «без змін». Все це дозволило скласти загальну картину, щодо психологічного стану дитини, її креативного потенціалу та комунікативних можливостей, а також створити для неї комфортне середовище, яке б спонукало її вільно виражати свої думки і почуття.

Важливим етапом на шляху використання театралізованих форм арт-терапії є сесійні заняття, мікрогрупові та індивідуальні, на яких діти поступово вводяться у світ «сценічного життя». Спочатку дослідниця пропонує вправи, які вона об'єднує під назвою фототерапії. Діти собі вибирають фотографії, розповідають історії, пов'язані з ними, та характеризують свої емоції та думки, що виникають в них під час перегляду. В процесі роботи над фотоматеріалами, завдання ускладнюються створенням сценарію, та на їх основі ігровою імпровізацією на тему образів, народжених його персонажами, фото фіксаціями таких міні-вистав з підсумковим аналізом вражень та емоцій, які вони викликають.

Важливим елементом сприйняття театральних форм є розвиток уяви, щоб зорієнтувати її на власний досвід та його використання, діти виконують завдання, в яких пропонується визначити бажане майбутнє

та важливі для неї події сьогодення, що можуть сприяти досягненню мети. Образ бажаного – це абстракція. Тому описати його потрібно з урахуванням власного досвіду, поведінки і знань про себе, тобто пережити в ньому все те, що стало мотивацією для саме такого життєвого сценарію.

Щоб полегшити цей процес дослідниця пропонує використовувати процедури медитації – способу зосередження на своїх думках і почуттях, відволікання від зовнішніх подразників, який допомагає розслабитися. Важливими елементами таких процедур є навички правильного дихання, вміння уявляти різні картинки заспокійливого характеру (наприклад, природних пейзажів), трансформувати свої настрої у сценічно-рольові образні сюжети (метафоричні медитації). Така практика дозволяє дітям долати психологічні труднощі у вигляді «художньої» релаксації, коли почуття і пов'язані з ними думки знаходять вихід у формах співпереживання, тобто соціальним шляхом, коли сюжетно-образні фантазії, залишаючись пов'язаними з реальним досвідом, сприймаються як умовність з символічними значеннями.

Крім медитації, яка орієнтується на вміння управляти своїм внутрішнім станом, авторка виділяє такі складові театральних форм, як танцювально-рухлива пластика, що дозволяє дітям зосередитися на зовнішній виразності свого тіла, його здатності передавати почуття та емоції. З терапевтичною метою вона пропонує проводити заняття мікрогрупами: після обговорення, її члени обирають музичний супровід, загальний малюнок спільних рухів, розробляють умовний сюжет та визначають його персонажів, розподіляють їх на ролі та виконавців. Наприкінці підводяться підсумки такої комунікації та взаємодії, наскільки вона покращила емоційний стан дітей та сприяла формуванню в них відчуття самодостатності та насолоди від творчого процесу. Розглянуті етапи подолання ПТСР у дітей, дослідниця називає комплексним психологічним методом інтервенції, а свою програму реалізації цього методу вона називає «Театральним відновленням». Її виконання надає можливість дітям зняти психологічні бар'єри, набуті під впливом травматичних подій, навчитися виражати свої емоції та переживання, управляти ними, співпрацювати та спілкуватися в групі, слухаючи один одного, отримати психологічну підтримку та повернути позитивний погляд на світ, відновити віру у власні можливості та надію на краще майбуття через радість творчості, як форми самоідентифікації власного голосу – серед інших.

Авторка вважає також, що програма може використовуватися не тільки для дітей, але й для дорослих. Вона допоможе продіагностувати індивідуальні прояви ПТСР і надати фахову можливість зняти їх не в

формі лекційних порад, а шляхом участі у театралізованих вправах та імпровізаціях. Вони мають велику користь для розвитку особистості, сприяють психологічному та соціальному самовдосконаленню. Граючи різні ролі людина з ПТСР наче знімає з себе пригніченість, що виникає під впливом стресових ситуацій, а в ансамблевому виконанні, вона розвиває в собі спроможність співчувати та розуміти почуття інших. Опанування театралізовано-ігрових засад презентації своїх емоцій стимулює в неї креативне начало – основа для знаходження нестандартних рішень та зниження рівня тривожності.

Отже, О. Ільчова робить наступний висновок. Програми аналогічного спрямування допомагають кожному усвідомити унікальність свого емоційного досвіду як цілісного образу, який допоможе направляти свою енергетику у позитивне русло творчості, що позитивно вплине на стосунки з собою та оточуючими.

Аналогічну проблему розглядає в дисертації В. Гуцуляк «Реабілітація дітей внутрішньо переміщених осіб засобами театрального мистецтва»⁹. Чому авторка виокремлює, як предмет дослідження, саме дітей? Їх найбільша кількість серед внутрішньо переміщених осіб (ВПО). Відповідно, до інформації з відкритих джерел, серед них 38% становлять діти віком від 5 до 17 років, 14% – діти 1-5 років, 4% – немовлята.

Різні вікові групи переживають стресові стани, пов'язані з війною, по-різному. Дошкільнята (1-5 років) страждають переважно від нічних кошмарів, боятися темряви і залишатися сам на сам. Діти молодшого (5-11 років) і старшого шкільного віку (11-14 років) втрачають свою природно позитивну активність, відмовляються від спілкування з однолітками і компенсують втрату інтересу до нього актами агресивної поведінки. Немоżliвість зосередитися на своїх емоціях, деформовані уявлення про картину світу, які формуються в результаті пережитих стресових станів, призводять до психосоматичних порушень, зниження уваги та ресурсів пам'яті, різних фобій.

Щоб подолати наслідки, набутого дитиною під час воєнних дій негативного досвіду, психотерапевти все частіше звертаються до художніх засобів гармонізації її розвитку. Потенціал, який вони містять в собі, дозволяє залучити внутрішні ресурси особистості та спрямувати їх на самосцілення.

Бачити проблему та шляхи її розв'язання в образах, форма, яка органічно поєднує емоційне та раціональне начала, суттєве і тілесне їх відтворення, уявне і реальне, – загальна матриця зняття зовнішньої та

⁹ Гуцуляк В.В. Реабілітація дітей внутрішньо переміщених осіб засобами театрального мистецтва. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 65–90.

внутрішньої конфліктності у відносинах з оточуючими та самим собою. Саме театр надає художні варіанти такої матриці. Найближчим для дитячої психіки є її ігрові форми. В них дитина моделює стосунки з оточуючими, розвиває свій кругозір, з легкістю впускає у свій світ тих, хто поруч. Гра для неї – своєрідна мова, засіб для вираження почуттів і ставлення до тих «сюжетних» ситуацій, в яких вона перебуває. Отже, гра відкриває можливість реагувати на її поводження в цілому, а не тільки на її вербальні реакції.

Практика виховання дітей молодшого шкільного віку доводить ефективність використання лялькового театру, який дозволяє дитині «перекидати» свої емоції на «персонажі» і абстрагуватися, таким чином, від внутрішніх переживань. Керуючи лялькою, вона усвідомлює свою самоцінність та вчиться демонструвати та керувати своїми емоціями. Казкові проблеми та події схожі з реальним життям, множинність їх «прочитання» в різних сюжетах і образних інтерпретаціях допомагає побачити обставини, які вони віддзеркалюють з різних ракурсів і допомогти дітям виявити позитивну суть історії. Тому, на думку авторки, можливості казково-ігрової терапії – безмежні, з точки зору виведення їхньої психіки зі стресових станів.

Для дітей середнього шкільного віку найкращою формою реабілітації є тіньовий театр, дитина набуває досвід подолання своїх страхів, вони матеріалізуються у вигляді тіньової ляльки і позбуваються своєї емоційної напруженості. З нею можна робити все, що захочеться, аж до повного знищення. Підліткам (старший шкільний вік) набагато складніше описати свої емоції, вони важко відкриваються людям, тому їм простіше виразити свої емоції через пластику: для них пропонується – пластичний театр – це пізнання себе та свого тіла за допомогою рухів, невербальна комунікація – розповідь про свої почуття та емоції, сприйняття – узагальнене ставлення до інших.

Ці загальні підходи в умовах гурткової роботи потребують певної корекції. Якої саме? Авторка уточнює на прикладі власного досвіду роботи керівником театрального гуртка в Чернівецькому обласному центрі естетичного виховання «Юність Буковини». Понад 29 тисяч дітей знайшли прихисток від війни у Чернівецькій області. Тому перше завдання гурткової роботи полягало в тому, щоб створити сприятливі умови для спілкування дітей з ВПО, які прибули із різних українських регіонів (Харківщини, Донеччини, Херсонщини) та іншими, місцевими учасниками групи. Потрібно було налагодити в колективі дружні стосунки і забезпечити невимушену атмосферу для занять. Щоб полегшити входження новачків у сталі «ритми» колективної діяльності, дослідниця використала вправи «Сніжний ком» та «Шеренга».

Виконання вправи в ігровій формі дозволило вихованцям познайомитися один з одним. Діти сідали в коло, кожен називав своє ім'я та тих, хто був перед ним. У наступних колах до імен додавалися кольори, назви квітів, тварин тощо. Таким чином, вони запам'ятовували один одного, та знайомилися асоціативним шляхом з новими друзями.

Інша вправа «Шеренга» – теж в ігровій формі поглиблювала уявлення дітей про учасників гуртка. По команді керівника вони шикувалися в ряди по зросту, від найстаршого до найменшого, за кольором очей та волосся, місяцем народження – від січня по грудень. Під час виконання вправи діти самі визначали, хто де повинен стояти. Щоб подолати внутрішні бар'єри психосоматичного характеру використовувалися дихальні вправи. З них розпочиналося кожне заняття, що дозволяло дітям заспокоїтися та позбутися хвилювання. Щоб зняти тілесне напруження та сформувати відчуття темпоритму рухів завданих темою, використовувалися наступні ігрові тренінги:

«Проростання» – під музичний супровід діти лягають на підлогу і через пластичні рухи уявляють себе маленьким зернятком, яке проростає з-під землі, розпускає листочки, утворює пуп'янок та розквітає. Ця вправа допомагає зрозуміти емоційний стан дитини, бо якщо в неї є відчуття тривожності, то її рухи будуть різкими, відчуватиметься дисбаланс між ними та мелодією.

«Скульптури» – діти працюють в парі, один з учасників скульптор, інший – глина. Скульптор намагається зліпити скульптуру із глини, завдання «глини» максимально розслабитись та прислухатися до свого партнера. Вправа допомагає зняти напругу з тіла та розвинути образне мислення. «Лабіринт» – діти стають у шеренгу, а той, хто стоїть попереду, веде учасників по уявному лабіринту, постійно коментуючи їхній шлях, він вигадує перешкоди, які потрібно подолати, наприклад перестрибнути через калюжі, пройти над прірвою, пройти по канату, тощо. Вправа спрямована на розвиток фантазії в умовах колективної співпраці.

«Броунівський рух» – учасники спочатку зустрічаються між собою поглядами, потім додають імпровізовані дії, привітання та стрибки. Така вправа допомагає встановити зоровий та фізичний контакт між дітьми, сприяє розвитку відчуття – читання пластичної мови. «Кулька» – вправа виконується в парі. Один з учасників «кулька» інший «насос». «Кулька» поступово надувається, росте в розмірі, «насос» ніби вдуває повітря з відповідним звуком. Партнерам важливо синхронізувати свої дії. Вправа чудово працює на формування навичок діалогу, а якщо ще додати звуки, то посилює контроль за правильним використанням механізмів артикуляційного мовленнєвого апарату.

«Дзеркало» – вправа виконується під музику, двоє учасників стають один напроти одного. Один з них виконує пластичні рухи, а інший їх копіює, зосередивши свою увагу на партнері. «Маріонетка» – парна вправа де один учасник лялька, інший маріонетка. Лялька стає позаду ляльки, торкаючись по черзі до її рук ніг, голови. В цей час маріонетка реагує на дотик так, ніби її смикають за нитки. Вправа не лише встановлює комунікацію між учасниками, а й розвиває пластичність. «Глина» – (теж парна вправа) один з учасників глина, інший – скульптор. Вихованець, який в ролі скульптора, має створити свою фігуру за допомогою глини. Учасник, що виконує роль глини скручений спочатку в клубочок, поступово розгортається і повністю підкорюється задуму скульптора. Вправа спрямована на розвиток партнерської довіри та відчуття свого тіла.

Для формування навичок самоконтролю за рухами тіла, використовувався комплекс вправ на оволодіння темпоритмом звукового малюнку. Наприклад, гра «Чистий аркуш». Перед дитиною розкладаються чотири аркуша, кожен з них умовно означає стукіт. Потім на аркуш кладеться який-небудь предмет – це вже буде мати інше значення: не стукіт, а хлопок. Так народжується певний ритм: стукіт, стукіт, хлопок, стукіт. Коли дитина впевнено починає його відбивати, розташування предмета змінюється. Відповідно і порядок стукотів та хлопка теж. Далі можна додавати більше предметів на одному аркуші (скільки предметів, стільки й хлопків), або ж розставляти предмети по різних аркушам. Ця вправа розвиває почуття ритму, концентруючи увагу на послідовності звукових змін.

Цікава вправа «Музика в русі». Діти рухаються по аудиторії, ведучий обирає учасника, який повинен одразу вигадати мелодію і наспівувати її, а решта, всі разом повторюють за ним, потім учасник передає естафету іншому – відповідно діти повторюють іншу мелодію, і так по черзі. При цьому, рух продовжується. Така імпровізація формує відчуття темпоритму рухів тіла під музичний супровід голосу, як органічної цілісності, навчає виразно інтонувати ним в різних формах: актах індивідуальної творчості або наслідування у різних варіантах інтерпретації.

Вправа «Механіка» не лише спрямована на оволодіння ритмом. В процесі колективної співтворчості ведучий учасник виконує будь-який ритм, що спав йому на думку, до нього підходить інший учасник і підхоплює цей ритм, і так по черзі, всі вихованці. Головне для всіх – зберегти його загальну формулу.

Щоб навчити дітей розкривати свій емоційний стан був розроблений тренінг на оволодіння звукомовленням. Він складався з таких вправ:

«Звуко-емоція» – ведучий формулює завдання: голосом відтворити певний емоційний стан (подив, заздрість, образу, радість, сум тощо). Вправа дозволяє набутти навички самоаналізу та сприйняття чуттєвих характеристик через їх зовнішні звукові ознаки.

«Я – погода» – Діти вільно рухаються, ведучий вигукує назви-образи погодних умов: вітер, дощ, сніг, тощо. Дітям потрібно у відповідь знайти звуки-аналоги, наприклад: вітер – ф-ф-ф-ф-ф, дощ – ш-ш-ш-ш-ш. У такий спосіб закладаються основи образного мислення, звуковими засобами опосередковано передавати своє бачення природних явищ.

«Одноголосний» – Діти сідають в ряд і за допомогою будь-якого звуку, або дикційного стовчика (сті-сте-ста-сто-сту-сти; нмі-нме-нма-нмо-нму-нми...) передають один одному плітки, додаючи до звуків відповідні інтонації (здивування, насмішку, злість, тощо). По закінченню вправи треба запитати у дітей, яку ж історію вони насправді розповідали.

Всі розглянуті вправи є підготовчим етапом до опанування елементами акторської гри та сценічної дії. Це вправа «Новий погляд» – група поділяється на дві команди, кожній з них дається будь-яка народна казка, яку потрібно розіграти на новий лад. Вправа розвиває у дітей фантазію та уяву, тим самим дає можливість абстрагуватися від власних проблем та переживань. І вправа «Я зараз тут» – за допомогою жереба, кожен учасник отримує завдання пояснити іншим місце, де він зараз знаходиться, але при цьому не називаючи його (вершина гори, каньйон, печера тощо).

Наступний етап – етюдний, на визначену тему. «Прислів'я» – перша група дітей розіграє обране нею українське прислів'я, друга його відгадує. «Жива картина» – дітям показують фото картин з зображенням людей, за короткий час вони мають вивчити задану картину та відтворити її. Важливо звертати їхню увагу на пози, емоції, характерні риси тих, хто зображений. Створення ігрового середовища для дітей ВПО є умовою для зняття в них стресових станів. Головне – відмовитися від структури стереотипного гуртка і створити атмосферу співтворчості. Авторка узагальнює також власний досвід спілкування з дітьми-переселенцями. В ньому вона виділяє наступні моменти.

Головне завдання – пробудження зацікавленості дітей у відвідуванні гуртка, а для цього необхідно прислухатися до запитів дітей, з'ясовувати, чого саме вони хочуть. На етапі організації театральної сценічної дії, певний відсоток виконавців відмовлялися виходити на сцену, бо для них, виступ на аудиторію, прирівнювався до чергового стресу. В цьому випадку важливо було знайти причину страху через спілкування, не застосовувати, ні в якому разі, примусові методи, а

краще надати таким дітям деякий час на подолання свого психічного стану за допомогою індивідуальних занять. Вони необхідні, щоб визначитися з якими категоріями дітей прийдеться працювати. Для дослідниці діти ВПО поділялися на тих, хто, на перший погляд, не мали проблем з соціалізацією і їхні страхи були заховані десь далеко. Інша група – це діти, які дуже складно перенесли переїзд і не підпускали до себе нове оточення. Тому форми роботи відрізнялися.

Спільне, що об'єднувало і позитивно впливало на процес роботи – це установка вихователя на потреби дитини. Її не примушували, не виправляли, до неї прислухалися. Процес був важливішим ніж результат. Підтвердженням того, що запропонований метод використання театралізовано-ігрових форм терапії несе позитивний характер, є відгуки батьків: «Моя дитина перестала запитувати мене про війну, вона переключила свою увагу на творчість».

Таким чином, сучасні аматорські театральні колективи (театри, курси, студії, лабораторії тощо) ґрунтуються на технології поєднання різних технік та методик видатних практиків та теоретиків театального мистецтва як сучасності так і минулого, застосовують їх характерне комплексне використання у своєму навчально-творчому процесі. Саме авторські оригінальні методики становлять більший відсоток, ніж традиційна методологія виконавського мистецтва. Це спричинено особливістю аматорського мистецтва, та умовами його існування: для аматорського театру сьогодні властивий експеримент у галузі театральної форми, постановочних засобів виразності, манери гри, організації сценічного простору, прийомів залучення глядачів до дії, створення атмосфери духовної єдності сцени й залу.

ВИСНОВКИ

Сьогодні театр не може вивчатися та існувати сам по собі, він вплетений у складні відносини людської життєдіяльності. У силу своєї специфіки, театр не можна розглядати поза контекстом духовної та національної сучасної культури і говорити про нього вже треба не стільки самостійно, скільки у контексті тих процесів, які відбуваються у сучасному суспільстві. Тому магістерські дослідження молодих вчених викликають певну зацікавленість і дають можливість проаналізувати багато ідей і концептів закладених в них.

Головне, що їх об'єднує це спроба поглянути на процеси, які відбуваються в сучасному українському театральному мистецтві з точки зору накопиченого власного професійного досвіду: акторської, режисерської, педагогічної діяльності, сприйнятої не тільки як орієнтація на певні традиційні чи інноваційні зразки сценічної поведінки, але й критично-оцінюючого ставлення до них, яке

формується за умов їхнього переосмислення на рівні різних психологічних реакцій від емоційно-чуттєвих до світоглядних.

Наукові узагальнення, які містяться в текстах розглянутих робіт за формою через спілкування нагадують внутрішній діалог, де панує рефлексія щодо засобів осучаснення театральної мови та її можливостей у формуванні способу життя як нескінченного творчого процесу на різних етапах вікового зростання та соціальної самовизначеності.

Наступна ідея, яка заслуговує уваги в цих роботах – прагнення авторів підкреслити вагомість у сучасних театральних формах феномену процесуальності як прояву розіграної імпровізації, що надає інші функції сценічному образу. Він перестає бути носієм певної моделі соціальної поведінки, що притаманне традиційному театру, в ньому більше домінують символічні значення, зорієнтовані на варіативність прочитання драматургічного тексту через спілкування, яке завжди відбувається в часі і не передбачає обмеження місцем та обставинами, або тільки сценічним простором.

Уособленням такої варіативності є неосинкретизм драматургічних рішень, в яких різні засоби виразності у театральному вигляді набувають комунікативних значень видовищного формату. Акцентуючи увагу на цих форматах дослідники намагаються узагальнити їхні прояви, а саме: домінування в них тілесно-мовленнєвих засад, своєрідних архетипів образного «антропологізму», відбувається структурування зовнішніх ознак певних емоційно-чуттєвих станів, що виникають у типових ситуаціях спілкування. Таким чином, на першому плані – психологічний контекст парадигми творчості. Тому він набуває рис калейдоскопічності, що дозволяє сприймати будь-яку ігрову ситуацію як театралізовану і навпаки, дію як ігрову, що потребує інших підходів до театральної педагогіки та перегляду естетики сучасних театально-видовищних жанрів.

І останній наголос, який треба зробити як підсумок. Український театр динамічно розвивається, і, як свідчать дослідження молодих науковців-мистецтвознавців, активно використовує надбання європейських театральних практик, проте не забуває здобутки української класичної драматургії, імена тих, хто стояв у її джерел і заклав основи національних театральних традицій, що в сукупності дозволяє стверджувати: українське театральне сьогодення повертає у суспільну свідомість те, що було втрачено за імперських часів, відчуття суб'єктності як творця власної історії, незалежної від диктату будь-якої ідеології, нав'язаної зовні.

АНОТАЦІЯ

У статті на засадах узагальнення матеріалів магістерських досліджень молодих науковців окреслено проблематику сучасних українських театральних практик, зокрема потребу у нових формах акторської майстерності, розширенні режисерських пошуків та активнішому використанні студійної й аматорської діяльності як інноваційних освітніх і соціокультурних інструментів. Доведено, що актуальним викликом є поєднання національних театральних традицій із європейськими тенденціями та реагування на суспільні трансформації, спричинені війною, міграцією й зміною культурних запитів. Визначено нові підходи до акторської майстерності (розвиток емпатії, тілесна пластика, інсталяційні та перформативні техніки), режисерські пошуки (просторова композиція, документальний театр, неосинкретизм), а також роль студійної та аматорської діяльності як інноваційних майданчиків формування креативних компетентностей. Актуалізовано увагу на педагогічних і терапевтичних можливостях театру для дітей різних вікових груп. Запропоновано використання лялькового та тіньового театрів, пластичних практик, тренінгів голосу й ритму в якості інструменту подолання стресових станів та розвитку творчого потенціалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білова М.В. Емпатія як основа створення актором сценічного образу. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2019. С. 69–78.
2. Артамонов О.О. Візуальна інсталяція як елемент акторської майстерності: технології сценічного втілення». магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2019. С. 76–84.
3. Долівець Х.М. Метафора як елемент створення художнього образу. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 60–89.
4. Старікова К.Р. Хореографія як виразний елемент сучасної театральної вистави. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2020. С. 24–62.
5. Манорик М.М. Театральна мізансцена як основа акторської імprovізації» / магістерська кваліф. робота, ЛДАКМ, кафедра сценічного мистецтва. Київ, 2023. С. 57–77.
6. Вашневська Т.В. Аматорські методики формування акторських якостей: київський досвід. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2021. С. 29–81.
7. Марадуда А.В. Активізація творчого потенціалу дитини засобами театального мистецтва (на матеріалах діяльності центрів художньої творчості м. Києва). магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2018. С. 59–98.

8. Ільчова О.С. Театральні форми як засіб сучасної мистецької психотерапії. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 36–79.

9. Гуцуляк В.В. Реабілітація дітей внутрішньо переміщених осіб засобами театального мистецтва. магістерська кваліф. робота. ЛДАКМ. Київ, 2023. С. 65–90.

Information about the authors:

Ulanova Svitlana Ivanivna,

Doctor of Philosophy,

Professor at the Department of Performing Arts

Luhansk State Academy of Culture and Arts

9, Lavrska str. Kyiv, 03100, Ukraine

Golubtsova Lubov Fedorivna,

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Performing Arts

Luhansk State Academy of Culture and Arts

9, Lavrska str., Kyiv, 03100, Ukraine