

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2026

Том
Vol. **9**

№ **1**

Scientific Journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 15 від 18.05.2026 р.)*

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Головний редактор

Катерина Юдова-Романова – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної колегії

Рамуне Балевічуте – доктор філософії в галузі театрознавства, доцент, (Литовська академія музики й театру, Литва); **Світлана Деркач** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Шарка Гавлічкова Кисова** – доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мирослава Мельник** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Набоков** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківська державна академія культури, Україна); **Дідьє Плассар** – доктор театрознавства, професор (Університет Поль-Валері – Монпельє III, Франція); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури, Україна).

Голова редакційної ради

Сергій Безклубенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної ради

Наталія Владимірова – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Галина Миленка** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна).

Рецензенти

Ольга Бучма-Бернацька – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Україна); **Ганна Веселовська** – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Україна); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Катерина Лук'яненко** – доктор мистецтвознавства (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Мирослава Мельник** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Галина Миленка** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Роман Набоков** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківська державна академія культури, Україна); **Валерій Панасюк** – доктор мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Тетяна Совгіра** – доктор культурології, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури, Україна); **Валерія Штефюк** – кандидат мистецтвознавства (Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв); **Катерина Юдова-Романова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, JournalTOCs, Lens, MIAR, OpenAIRE, Open Ukrainian Citation Index (OUCI), Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchGate, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання	Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-01921.
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Рік заснування	2018
Періодичність	2 рази на рік
Засновник / адреса	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. С. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
Телефон	+38(050)3812292

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2026
© Автори, 2026

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific Journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art” is an important international forum; the Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No. 15 of 18.05.2026)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021,
the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can
publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations for the
DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

Editor-in-Chief

Kateryna Iudova-Romanova – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Editorial Board

Ramune Baleviciute – Ph.D. degree in Theatre studies, Associated Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuania); **Svitlana Derkach** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Sarka Havlichkova Kysova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Nabokov** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine); **Didier Plassard** – DSc in Theatre Studies, Professor (Paul Valéry University Montpellier 3, France); **Viktorii Strelchuk** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Kyiv University of Culture, Ukraine).

Chief of the Editorial Council

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Honourary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Members of the Editorial Council

Oleksandr Klekovkin – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Halyna Mylenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine).

Reviewers

Olga Buchma-Bernatska – PhD in Arts, Associate Professor (Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts Ukraine); **Kateryna Iudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Kateryna Lukianenko** – Doctor of Arts (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Roman Nabokov** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine); **Valerii Panasjuk** – DSc in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Valeriia Shtefiuk** – PhD in Art Studies (Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts); **Tetiana Sovhyra** – DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Viktorii Strelchuk** – PhD in Pedagogical Sciences, Professor (Kyiv University of Culture, Ukraine); **Hanna Veselovska** – DSc in Art Studies, Professor (Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, JournalTOCs, Lens, MIAR, OpenAIRE, Open Ukrainian Citation Index (OUCI), Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchGate, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition	Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023. Media ID: R30-01921.
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Year of foundation	2018
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	14 Dmytra Doroshenko St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenko St., Kyiv, 01042, Ukraine Kyiv, Ukraine, 01042
Web-site	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
Tel.	+38(050)3812292

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2026
© Authors, 2026

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Тетяна Бойко, Анастасія Єрмуканова, Олександр Якобчук	Прецеденти гендерної трансформації у ретроспективі акторського мистецтва	6
Дар'я Іванова-Гололобова	Герой античного театру ляльок Маккус як патріарх сучасного лялькового родоводу Європи	25
Мирослава Мельник	«Комічне» і «смішне» в перформативних мистецтвах у термінологічному, теоретичному та рецептивному вимірах	34
Артем Позняк, В'ячеслав Довженко, Анатолій Тихомиров	Імпровізаційні прийоми в акторському мистецтві: історична еволюція в європейській театральній традиції	46
Юлія Шевченко, Віра Михайленко, Леонід Космін	Абсурд як категорія театрознавчого аналізу: проблеми мови, дії та тілесності в наукових інтерпретаціях XX–XXI століть	58

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Ольга Бойко, Олександр Кабанець, Марина Козловська	Репрезентація теми війни в сучасному українському документальному театрі: розвідки автобіографічного методу та інтерв'ювання	70
Ігор Борко, Олександр Коваль	Поетика сучасної стендап-комедії: сценічні, наративні та мовні стратегії	80
Марина Татаренко, Ірина Ян	Трансформації музично-драматичного театру України в умовах російсько- української війни	98
Катерина Юдова- Романова, Наталія Вайнілович	Сценічне відтворення особистих історій у практиці плейбек-перформансу	112

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Петро Ільченко, Микола Юдов, Таїсія Хвостова	Між теорією та практикою акторської гри у педагогічній філософії Бертольта Брехта	132
Олена Москаленко- Висоцька, Юрій Висоцький	Феномен педагогіки Ірини Молостової в українській акторській освіті	153

CONTENTS

THEORY AND METHODOLOGY

Tetiana Boiko, Anastasiia Yermukanova, Oleksandr Yakobchuk	Precedents of Gender Transformation in a Retrospective of Acting Art	6
Daria Ivanova-Holobova	Hero of Ancient Puppet Theatre Macchus as the Patriarch of Modern Puppet Theatre Pedigree In Europe	25
Myroslava Melnyk	The Comic and the Funny in Performing Arts in Terminological, Theoretical and Receptive Dimensions	34
Artem Pozniak, Viacheslav Dovzhenko, Anatolii Tykhomyrov	Improvisational Techniques in Acting: Historical Evolution in the European Theatrical Tradition	46
Yuliia Shevchenko, Vira Mykhailenko, Leonid Kosmin	Absurdity as a Category of the Theatre Studies Analysis: Problems of Language, Action and Physicality in Scientific Interpretations of the 20 th –21 st Centuries	58

PROBLEMS OF PRACTICE

Olga Boyko, Olexandr Kabanets, Maryna Kozlovska	Representation of the War Theme in Modern Ukrainian Documentary Theatre: Exploration of an Autobiographical Method and Interview	70
Ihor Borko, Oleksandr Koval	Poetics of Modern Stand-Up Comedy: Performative, Narrative and Linguistic Strategies	80
Maryna Tatarenko, Iryna Yan	Transformations of Ukrainian Music and Drama Theatre under Conditions of the Russian-Ukrainian War	98
Kateryna Iudova- Romanova, Nataliia Vainilovych	Stage Reproduction of Personal Stories in Playback Performance Practice	112

THEATRE PEDAGOGY

Petro Ilchenko, Mykola Yudov, Taisiia Khvostova	Between Theory and Practice of Acting in Bertolt Brecht's Pedagogical Philosophy	132
Olena Moskalenko- Vysotska, Yurii Vysotskyi	Phenomenon of Iryna Molostova's Pedagogy in Ukrainian Acting Education	153

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362828

УДК 792.071.2.028:[792.028-044.922:305]

ПРЕЦЕДЕНТИ ГЕНДЕРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ У РЕТРОСПЕКТИВІ АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна Бойко^{1а}, Анастасія Єрмуканова^{2а}, Олександр Якобчук^{3б}

¹кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент;
e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

²e-mail: ermukanova.nastasya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8783-5072

³e-mail: lexyakobchuk@gmail.com; ORCID: 0009-0000-6099-9037

^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

^бКиївська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати прецеденти гендерної трансформації сценічних образів в європейському та українському театральному мистецтві.

Методологія дослідження спирається на принцип аналітичного підходу, який дає змогу висвітлити арсенал праць, що стосуються питань гендеру та гендерної трансформації в акторському мистецтві, та структурно-типологічний метод, який допоміг виокремити прецеденти гендерної трансформації з контексту історії театру і сучасної сценічної практики. Став у пригоді також біографічний метод під час штудіювання доробку видатних майстрів сцени. **Наукова новизна** цієї статті полягає в аналізі та систематизації різних джерел про явища акторської практики, пов'язані з вимушеною або свідомою зміною гендерних ознак персонажів. На особливу увагу заслуговує введення до наукового обігу театрознавства терміна «гендерна трансформація», який позначає у виставі чи перформансі персонажів із зовнішньою зміною гендерних ознак або акторів чи акторок, які виконують ролі протилежної статеві приналежності. **Висновки.** На прикладах театральної практики Давньої Греції, мандрівних труп доби Середньовіччя, англійського театру елизаветинської доби, європейського театру Просвітництва і Романтизму, творчої діяльності Сари Бернар, фрагментах народних ігор давніх слов'янських народів «Маланки» та «Кози», вертепу, шкільного театру, театру корифеїв, радянського та сучасного українського театру схарактеризовано різноманітні форми і засоби гендерної трансформації сценічних образів. У практиці сучасного українського театру прийоми гендерної трансформації стали елементами акторської виразності. Застосування таких художніх засобів, як перевтілення акторів на персонажів протилежної статі, лежить у площині режисерського задуму вистави та пошуку креативних підходів до створення сценічних образів.

Ключові слова: виконавське мистецтво; гендер; маска; акторський образ; історія театру; грим; костюм

© Тетяна Бойко, Анастасія Єрмуканова, Олександр Якобчук, 2026

Постановка проблеми

Сучасний світ у своєму стрімкому розвитку спонукає акторів і режисерів до синтезу нових та традиційних творчих прийомів. Урешті, сучасні митці перебувають у постійному пошуку неординарних підходів до створення акторських образів та реалізації режисерських задумів. Нині одним із таких поширених прийомів стає *гендерна трансформація*, котра охоплює як внутрішню, так і зовнішню площину створення сценічного образу. У цьому контексті важливо звернутися до термінологічного пояснення і зрозуміти, про що ж саме йдеться, коли ми говоримо про «гендер» у контексті театрального мистецтва? У Словнику іншомовних слів про «гендер» мовиться так: «Гендер (*англ. gender – стаття від лат. genus – рід*): соціальна стаття, що визначає поведінку людини в суспільстві і те, як ця поведінка сприймається; соціально обумовлені ролі і сфери діяльності чоловіків та жінок, які залежать не від біологічних статевих відмінностей, а від соціальної організації суспільства» (*Гендер, б.д.*). Тобто нині гендерна трансформація не залежить від напряду фізіологічної асинхронії виконавця й персонажа, а зумовлена певними соціальними або культурними обставинами та чинниками. Якщо розуміти театральне (або ширше – сценічне) мистецтво як дзеркало або збільшувальне скло реального життя, то актуальні процеси соціокультурних та гендерних перетворень саме і увиразнюються у просторі театрального кону. В театрі як гіперболізованому художньому макеті людського буття відбуваються нечувані, подекуди чудернацькі перетворення реалій та персоналій, покликані розбурхувати уяву і фантазію глядачів, впливати на їх світоглядні та моральні підвалини. Саме тому ситуація, коли актори та актриси грають персонажів протилежної статі, для театру доволі звична. Вона бере свій початок із театрального мистецтва Давньої Греції, де ролі усіх статей виконували чоловіки. Далі в історичній тягlostі цей прийом змінювався відповідно до вказаних вище соціокультурних перетворень, що по-різному позначилися на театральному мистецтві європейського ареалу.

На сучасному етапі, коли Україна на всіх рівнях активно інтегрується до країн Європейського Союзу, а українські театральні вистави з порушеними гендерними питаннями, як-от «Калігула» Івана Уривського, стали візитівкою національної незламності перед російською агресією, варто дослідити, чи мав місце прийом *гендерної трансформації* у світлі розвитку вітчизняного театру та чи можна зіставити його з європейським досвідом в історико-культурних паралелях? Так само варто звернути увагу на специфіку сучасних гендерних розумінь, роботи зі стереотипами та питанням унісексу – ці аспекти знову помітно та міцно входять до кола театральних нововведень. У цьому контексті варто зазначити, що певна група митців обирає лише зовнішню трансформацію гендеру при створенні сценічного образу, тоді як інша – ставить собі за мету роботу із внутрішніми складниками, аби створюваний образ не окреслювався лише гримом та костюмом, а визначав світоглядні особливості для підтвердження або заперечення певних стереотипних явищ. Адже із прадавнього часу питання гендеру зазнало безліч змін та нових усвідомлень, набуло нових понять та обрисів. Відтак нині виникає потреба теоретичного обґрунтування сучасних прецедентів

гендерної трансформації образів та висвітлення розмаїтості її форм і засобів, спираючись на репрезентативні приклади вистав та ролей українських митців. Зведення цих питань до окремого дослідження не має прикладів у науковому полі українського театрознавства й може прислужитися митцям, які у своїй роботі застосовуватимуть прийоми гендерної трансформації сценічних образів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

На жаль, окремих статей або розвідок, присвячених питанням гендерної трансформації сценічних образів, в українському науковому полі не виявлено. Саме тому науковим підґрунтям цій тематиці слугують праці з історії театру Оскара Ґ. Брокетта та Франкліна Ґ. Гілді (2014), Н. Владимирової (2024), Л. Дмитрової (1929/2007), О. Клековкіна (2007), О. Курочкіна (б.д.), Р. Пилипчука (2019) і статті українських інтернет-порталів (Маланка у Космачі, 2020; Тихонова, 2023; Тобілевич, б.д.), присвячені театральним явищам та творчості відомих митців, фотоматеріали проекту «Open Kurbas» МТМК України (Мина Мазайло, б.д.), відео-записи вистав з YouTube (Myroslav Hrynyshyn, 2022; #БутиУкраїнцем, 2021) та ін.

Отже, відсутність новітніх наукових досліджень гендерної трансформації в царині драматургії, акторства та режисури зумовлює необхідність систематизації наявних напрацювань й виведення нових висновків, базованих на власних судженнях авторів статті.

Мета статті – проаналізувати прецеденти гендерної трансформації сценічних образів в європейському та українському театральному мистецтві. На прикладах театральної практики минулих епох схарактеризувати традиційні форми та засоби гендерної трансформації, вказати на її сучасні репрезентативні прецеденти на кону українського театру, окреслити подальші вектори наукового осмислення цієї ділянки сценічної культури України.

Виклад основного матеріалу

На сучасному етапі в кожній європейській країні ми можемо побачити жінок, які виходять на сцену й виконують різноманітні ролі. Ці жінки – актриси, акторство – їх фах. Але так було не завжди. Це спричинене довгим виборюванням рівноправності жінок перед чоловіками у різних сферах життя. Витоки європейського театального мистецтва та його подальша професіоналізація напряду пов'язані з гендерними трансформаціями. Як відомо, неодмінною гендерною умовою античного театру класичного періоду (VI–IV ст. до н. е.) була відсутність у ньому жінок. При цьому образи жінок не табувалися в сюжеті чи на позиції головних героїнь, але заборонялася їх акторська презентація самою жінкою. Соціальні, релігійні та культурні умовності обмежували права жінок на участь у виставах. Недопущення до соціокультурних ініціатив стало одним із перших проявів громадянської нерівності прав жінок та чоловіків у наступні епохи включно до XX століття.

Як відомо, у Давній Греції під час свят Великих Діонісіїв влаштовувалися театральні вистави на честь бога родючості та виноробства Діоніса. У період свят-

кування глядачі мали змогу побачити різні театральні постановки, у яких одним із ключових правил було те, що усі ролі належали чоловікам. Це відповідало тогочасним нормам моралі та традицій. Жінки не допускалися навіть до участі у хорі, тому їх ролі часто виконували юнаки, у яких ще не встиг понизитись голос. Для «повного» перевтілення на жінку чоловіки використовували маски, які відтворювали різні характери та емоції. Це допомагало чоловікам полегшити процес роботи над роллю, адже факт міміки був наперед сформований майстром, який виготовляв конкретну маску. Перша українська дослідниця історії світового театру Людмила Дмитрова (1929/2007) із цього приводу зазначала:

Уживання маски мало свої позитивні й негативні боки. А саме – маска давала змогу одному акторові грати кілька ролей, а до того й жіночі; але через неї міміка актора, що для нас утворює половину акторської-го мистецтва, для грецького глядача цілком не існувала. (с. 136)

Чоловіки також призвичаювались до жіночого гардероба, використовуючи довгі хітони та накладки, що імітували груди. Це створювало ілюзію потрібного силуету. Приклад чоловічої презентації жіночих образів знаходимо в американських істориків театру Оскара Г. Брокетта та Франкліна Г. Гілді (2014), які, зокрема, визначають такий факт: «В Есхілових “Благальницях” хор фурій мав такий страшнющий вигляд, що кілька вагітних жінок у глядацькому залі мало не вродили. Інші писемні свідчення дають змогу говорити про значне розмаїття костюмів хористів» (с. 38).

Отже, Давня Греція існувала в порядках, котрі значною мірою обмежували права жінок, надаючи перевагу чоловікам. Жінки мали надзвичайно урізані права у впливі на громадське життя. А оскільки театральна справа була соціальною й відповідальною, то участь жінок у театральному процесі стала неприпустимою. Грецький народ створював культ жінки-берегині, яка турбується винятково про затишок у домі та добробут сім'ї.

Натомість жінки у драматургії ніколи не були в тіні. Їх персони часто-густо були ключовими героями історії. Про це свідчать назви відомих творів: трагедії Софокла «Антигона», «Електра», Евріпідова «Медея» або комедія Арістофана «Лісістрата». Крім того, у певних творах жіночих персонажів було більше, ніж чоловічих. Із цього приводу театрознавець О. Клековкін (2007) зазначає: «Усього було дев'ять масок для ролей чоловіків, сімнадцять – для жіночих ролей, одинадцять – для юнаків і сім для рабів» (с. 132). Жіночі маски могли бути трагічними, сатиричними,



Рис. 1. Давньогрецький трагедійний актор середини IV ст.

Фото Ф. Дж. Гілді
(Брокетт & Гілді, 2014, с. 39)

безстрашними, але завжди дещо віддаленими від реальності, оскільки чоловіки створювали жіночі образи, опираючись виключно на своє бачення. Відповідно жіночі образи могли бути гіперболізованими, занадто експресивними або занадто сатиричними (рис. 1).

Одними із перших майданчиків, де жінки могли проявити свої акторські таланти у театрі Давньої Греції, були ринки та міські площі, де акторки працювали виконавицями *мімів*. Мистецтво *мімів* не вимагало особливої підготовки акторів, бо не вважалось світською формою, але цей факт назавжди змінив ставлення до жінок-акторок. Згодом їх почали залучати до влаштування різноманітних театральних видовищ. Цю традицію, як відомо, перейняли й давні римляни, які так само дозволяли жінкам виступати на площі. У дослідженні О. Клековкіна (2007) зауважено:

Саме у мімі на арену римського театру вперше вийшли й жінки – спочатку у звичайнісіньких фарсах, які влаштовувалися під час антрактів (*embolium*) або, як і ателлани, у вигляді дивертисменту (*exodium*), а потім і у майстерно здійснюваних на сцені статевих актах і сценах смерті. (с. 208)

Пізніше жінки Давнього Риму вибороли право брати участь у розважанні глядача під час гладіаторських боїв.

Розглядаючи жіночу присутність у театрі, важко оминати питання моральних упереджень, крізь призму яких у різні історичні періоди оцінювали прагнення жінок виступати на сцені. Образ акторки суперечив традиційному уявленню про жінку як берегиню дому, тому сценічна діяльність асоціювалася з вульгарністю та розбещеністю. У середньовічній Європі, як і у Стародавній Греції, жінки були усунені від театру, поступаючись місцем чоловікам. Значну роль у цьому відіграла церква, яка вважала участь у церковних драмах сакральним правом, доступним лише чоловікам. Згодом жінки намагалися закріпитися в мандрівних трупах, однак стикалися з осудом глядачів і духовенства. Навіть у мандрівних трупах акторкам зазвичай відводили другорядні, комічні ролі.

Ведучи мову про гендерний розподіл ролей у театрі, неможливо оминати англійський театр доби Вільяма Шекспіра, що охоплює середину XVI – початок XVII століття. Шекспірівський театр фактично належав чоловікам, які виконували всі ролі: і чоловічі, і жіночі. Причини такої практики залишалися сталими: присутність жінки на сцені вважалася несумісною з моральними уявленнями того часу. Про це у дослідженні Н. Владимирової (2024) зазначено: «Ролі молодих жінок виконували виключно чоловіки. Спеціально підбиралися юнаки віком 13–15 років, які постаттю та ще не загубилим голосом нагадували дівчат. Відомо, що жінки на сцені англійського міського театру з'явилися лише у 1660 році» (с. 83).

У творах Шекспіра нерідко трапляються сцени перевдягання героїнь у чоловічий одяг, що відкривало простір для складної гендерної гри. Показовими прикладами є образи Розалінди з комедії «Як вам це сподобається» (1599) та Віоли з комедії «Дванадцята ніч» (1600). Подібні сюжетні ходи посилювали комічний

ефект і водночас ускладнювали акторське завдання, адже чоловік мав зіграти жінку, яка вдає чоловіка.

Незважаючи на особливості акторських труп театрів, жіночі ролі у п'єсах Шекспіра ніколи не були обмежені у виразності, притаманній жінкам. У них завжди закладалася глибина та психологічна точність в описах поведінки і світосприйняття. Парубки, які мали нагоду зіграти жіночу роль, проходили тривале та вимогливе навчання, де призвичаювались до пластики, міміки і жестикуляції, притаманній жіноцтву. Вони відточували тогочасні манери жінок і вчилися працювати з особливою подачею голосу, у якому є ніжність, м'якість та іноді тремтливність. Іноді чоловіки виконували ролі жінок для посилення комедійного ефекту. Часто таке рішення було абсолютно прозорим для глядача і сприймалось як частина задуманого. Для глядача це була нагода осмислити гендерні стандарти, соціальні норми тощо. Можна стверджувати, що Шекспірівський театр уміло використовував природу акторів-чоловіків, перетворюючи недоліки на нові сенси.

У своєму дослідженні Оскар Ґ. Брокетт та Франклін Ґ. Гілді (2014) зазначають: «Оскільки декорації та реквізит використовували дуже скромно, а актор завжди був центром уваги, найважливішим елементом елізаветинської драми був костюм» (с. 149). Для сценічного втілення жіночих образів костюмери використовували різноманітні пристосування, однак їхня функція була радше умовною. У театрі того часу основна увага зосереджувалася на змісті та акторській грі, тому костюми лише позначали жіночу стать і соціальний статус персонажа. Актори вдягали багаточарові сукні та спеціальні каркаси, що формували силует із виразними стегнами й декольте. Неодмінним елементом перевтілення були перуки з натурального волосся або кінської гриви, колір яких також мав символічне значення: світлі відтінки використовували для позитивних героїнь, тоді як темні – для негативних персонажів. Майже одразу було помітно, хто на сцені – заохана Джульєтта чи підступна Гонерилья (Брокетт & Гілді, 2014).

Гендерна трансформація сценічних образів зберігала актуальність і в театрі доби Просвітництва та Романтизму, хоча її форми й функції впливу на глядача поступово змінювалися. У ці періоди жінки-акторки стали рівноцінними творчими партнерками акторам-чоловікам й нерідко здобували неабияку популярність. Із дослідження істориків театру Оскара Ґ. Брокетта та Франкліна Ґ. Гілді (2014) випливає, що у французькому театрі XVIII століття, зокрема в комедіях П'єра Мариво, мотив перевдягання (наприклад, у п'єсі 1730 року «Гра кохання і випадку») ставав інструментом соціального та психологічного експерименту, що дозволяв героям тимчасово виходити за межі гендерних і станових ролей (с. 262).

За доби Романтизму традиція травесті отримала нове звучання: акторки нерідко виконували «чоловічі» ролі юнаків, підкреслюючи ідеалізовану чуттєвість і внутрішню драматичність образу. У цьому контексті відзначився сценічний успіх відомої французької актриси Сари Бернар у ролі Гамлета з однойменної трагедії В. Шекспіра, де жіноче виконання чоловічого персонажа відкривало нові інтерпретаційні можливості. Цей образ Сара Бернар створила у 1899 році на кону «Théâtre de la Renaissance». На зламі XIX–XX століть її творчість сприймалась як новаторське та експериментальне явище. В час, коли жінки-акторки часто критикувались через своє яскраве вираження, вона знайшла сміливість

піти проти течії суспільної думки і традиційних устроїв. У своїй творчості вона звертала увагу на психологічні складники ролі, що, на її думку, не мало гендеру. Своєю діяльністю акторка транслювала думку, що мистецтво у своїй природі не має обмежень залежно від статі. ХХ століття, як вважала Сара Бернар, славилось тим, що чоловічі ролі давали більше акторської волі та були складнішими для осягнення. Традиційні жіночі ролі акторка вважала неглибокими та нецікавими. Авторка статті про Сару Бернар Інна Тихонова (2023) зазначає:

Чоловічі ролі Сари Бернар були «родзинками» вистав і додатково привертали увагу публіки. За роль молодого трубадура Наполеон III подарував Сарі Бернар діамантову брошку з її ініціалами. Акторка вживалася в образи герцога Рейхштадтського та принца Датського. Поряд із фатальними дівами Бернар грала героїв-чоловіків: Вертера, Занетто, Лорензаччо, сина Наполеона і навіть Гамлета. Напевно, це був єдиний випадок, коли одна виконавиця грала в класичній п'єсі Офелію і Гамлета послідовно. У 46 років акторка зіграла 19-річну Жанну д'Арк, у 56 років – 20-річного сина Наполеона Бонапарта, а у 70 – 13-річну Джульетту.



Рис. 2. Сара Бернар у ролі Гамлета. Фото з архіву Бібліотеки конгресу США
(Тихонова, 2023)

Попри осуд консервативної частини публіки, Сара Бернар суттєво вплинула на переосмислення ролі жінки на сцені та розширила межі театрального мистецтва. На відомих світлинах принца Гамлета в її виконанні можна побачити юнака із хвилястим волоссям, у костюмі з масивними рукавами, багат шаровим одя-

гом для створення об'ємного силуету та з хутряними елементами, що підкреслювали характер і внутрішню природу персонажа (рис. 2). Отже, в європейській театральній культурі XVIII–XIX століть гендерна трансформація функціонувала не лише як умовний експеримент, а як засіб естетичного пошуку та концептуалізації відомих сценічних образів.

У ретроспективі українського театру явища гендерної трансформації не були таких концептуалізованих форм, як на сценах провідних європейських центрів. На відміну від театральних практик Західної Європи, де трагедія чи свідоме переосмислення гендеру ставали естетичним експериментом, в українській традиції подібні прояви здебільшого мали побутово-ігровий або комічний характер і не оформлювалися в окрему художню стратегію.

Однією із причин цього стали тривалі утиски з боку Російської імперії та насадження русифікованого мистецтва, що обмежували інституційний розвиток українського театру, його мовну й репертуарну автономію. Театральний процес формувався в умовах цензури та ідеологічного контролю, що звужувало можливості для експерименту. Водночас українська сцена тривалий час розвивалася в річищі традиціоналізму та етнографічно забарвленого реалізму, зосереджуючись на відтворенні соціально-побутових типів. У такому контексті гендерна трансформація не ставала самостійним художнім явищем, а залишалася периферійним елементом сценічної умовності.



Рис. 3. Жіночі персонажі, втілені чоловіками на святі Маланки у селі Космач Івано-Франківської області 2020 року (Маланка у Космачі, 2020)

Водночас у процесі театралізації народних ігор гендерну трансформацію можна спостерігати із прадавніх часів задовго до хрещення Русі. Приміром, у театралізованому дійстві «Маланка» традиційно брали участь лише чоловіки

й виконували усі жіночі ролі. Найпоширенішими жіночими образами були Баба, Циганка, Коза, Корова та сама Маланка. Парубки надягали жіноче вбрання та розігрували жартівливі сценки задля розваги громади. Їхня поведінка не відтворювала побутову жіночу манеру, а мала гротескний, подекуди пародійний характер. Зовні Маланка скидалася на наречену в яскравому одязі та з хусткою на голові. Жінки до участі в цих виступах не допускалися, що й зумовлювало таку традицію перевтілення. Донині у багатьох регіонах України цьому обряду приділяють особливу увагу. До прикладу, у гуцульському селі Космач Івано-Франківської області й зараз виготовляють чудернацькі, в тому числі жіночі, маски персонажів (рис. 3).

Команда часопису «Ukrainer» дослідила етапи підготовки до свята «Маланка» на початку 2020 року. З матеріалів цієї експедиції випливає, що селяни донині плакають традицію чоловічого акторства:

Мешканці села кажуть, що маланкувати віддавна ходили лише чоловіки. Готуючись до дійства, маланкарі шили собі костюми і виготовляли із козячих та овечих шкур маски, які тут називаються «наличмани» (бо одягаються «на лице»). У давнину маски оздоблювали вишивкою, розфарбовували, нашивали хутро чи поєднували шкіру різних кольорів. Маски робили такими, щоб у них було зручно співати, бешкетувати і навіть їсти, адже їх не мали знімати до кінця обряду, аби ніхто не здогадався, хто є хто: хто залицявся, хто робив збитки, а хто смачно жартував. (Маланка у Космачі, 2020)

Матеріали української обрядовості налічують чимало прикладів, коли за наявності жіночих персонажів жінки традиційно не брали участі у перевтіленні на головних героїв. Прикладом цього може бути й народна гра «Коза», образ якої зазвичай створювали парубки. Отже, на ранніх етапах розвитку театральних форм в Україні простежується виразна гендерна нерівність: чоловіки могли виконувати будь-які ролі, тоді як жінкам відводилася допоміжна функція – виготовлення костюмів, масок та приготування святкових страв.

До цієї ж вервечки прикладів можна віднести й візитівку лялькового народного театру – вертеп, що побутував в Україні з кінця XVI століття. Однак доволі часто лялькові фігурки «виходили» за межі вертепної скрині, а їх образи під час різдвяних свят створювали актори-аматори із сільської громади. Щодо гендерної трансформації образів науковець Олександр Курочкін (б.д.) наголошує,

що в багатьох місцевостях Західної і Правобережної України ляльковий вертеп входив до реквізиту народно-побутових різдвяних вистав, усі ролі в яких виконували неодружені парубки. «Живий» вертеп побутував в українців під різними назвами: «Іроди», «Героди», «Королі», «Пастирі», «Ангели» тощо. В його основі лежала канонічна євангельська історія народження Ісуса, але в різних регіональних варіантах вона розігрувалася з певними відмінностями в складі виконавців, текстах, оформленні костюмів і атрибутів.

Принцип організації вертепу був подібний до Маланки: чоловіки виконували і чоловічі, і жіночі ролі у процесі розігрування релігійних та побутових сцен. Водночас у вертепі значно менше застосовувалася комічна гіперболізація. Особливої ваги набувала роль Матері Божої. Чоловіки, яким вона випадала, зазвичай ставилися до неї з повагою та відповідальністю, акцентуючи на гідності й мудрості образу.

Вертепні традиції тісно корелюють із засадами шкільного театру, що формувалася у релігійних школах, колегіумах кінця XVII століття. Згодом він став неодмінним явищем навчання спудеїв Києво-Могилянської академії, які у своїх шкільних виставах зверталися до різножанрових релігійних сюжетів. Театрознавець Р. Пилипчук (2019) зазначає:

Окремий цикл української шкільної драми XVIII ст. становлять драми-мораліте, тобто п'єси морально-дидактичного характеру з алегоричним змістом. Головними дійовими особами в них виступають персоналізовані, уособлені абстрактні поняття, людські чесноти й вади відповідно до принципів християнської моралі (Віра, Надія, Любов, Церква тощо). (с. 99)

Зрозуміло, що усі ці ролі виконували чоловіки, адже релігійні приписи й суспільні переконання забороняли жінкам виступати на сцені. Вони не могли брати участі навіть в утіленні персонажів із фемінітивними назвами (Доброта, Сила, Милість, Душа), а про виконання чоловічих ролей узагалі не йшлося.

Проте наприкінці XVIII – у першій половині XIX століття жінки-актриси брали участь у виставах садибних, антрепризних та аматорських театрів України. Відомих фактів гендерної трансформації у виставах цих театрів нами не виявлено, проте цілком можна припустити їх наявність у п'єсах, де за сюжетом присутнє переодягання або маскування героїв. Саме в цей період театральне мистецтво тодішньої України, пригнічене натисками Російської імперії, проходило шлях від аматорських виступів до професіоналізації національної сцени та формування традицій театру корифеїв, який діяв з останньої чверті XIX до першої декади XX століття. У матеріалах про лідерів театру корифеїв, які із власних спогадів виклала дружина І. Карпенка-Карого Софія Тобілевич, мова йде про те, що змінити норми зверхнього ставлення до жінки на сцені наважилася провідна акторка Марія Заньковецька. Саме вона стала своєрідним уособленням жіночої емансипації в тогочасному українському культурному просторі. У відносно короткий період їй вдалося здобути широку популярність і професійне визнання, довівши, що жінка спроможна не менш переконливо, ніж чоловік, втілювати складні сценічні образи. Її успіх сприяв зростанню інтересу до акторок і їхнього творчого потенціалу. Згодом жінки почали об'єднуватися в ініціативні групи та створювати аматорські театральні гуртки, де розвивали свої здібності й поступово утверджували право на самостійне творче самовираження на сцені. Водночас збереглося чимало свідчень про те, що акторки нерідко стикалися із критикою й суспільним осудом через активну діяльність у театральному середовищі (Тобілевич, б.д.).

Втім, попри наведені історичні факти щодо тривалої відсутності жінок на сцені, вже на початку ХХ століття ситуація помітно змінилася як у європейському, так і в українському театрах: акторки почали посідати провідні позиції у трупах, а суспільні норми стали значно гнучкішими. Глядачі поступово виявляли лояльність та щиро вітали концептуальні підходи до розкриття творчої індивідуальності жінки-акторки. Хоча ці процеси не нівелюють факту, що право на професійну театральну діяльність жінки виборювали досить довго. Чоловіки від початку користувалися привілеями й суспільною підтримкою, жінки ж змушені були відстояти своє місце через подолання осуду, несприйняття, а подекуди й публічного приниження. Як бачимо, така модель гендерної асиметрії зберігалася аж до початку ХХ століття.

З формуванням режисерського театру на початку ХХ століття гендерна трансформація сценічних образів втратила характер вимушеної соціальної норми й набула ознак свідомого художнього прийому. Якщо раніше зміна статевої репрезентації була продиктована зовнішніми обмеженнями, то в нових умовах вона дедалі частіше ставала проявом творчої волі режисера та складником авторської концепції вистави. Переосмислення статі персонажа перетворилося на інструмент інтерпретації драматургічного матеріалу, засіб загострення конфлікту або актуалізації нових смислів. У межах режисерського театру, що активно розвивався завдяки реформаторським пошукам багатьох митців, як-от Макса Райнгардта, Гордона Крейга, Юліуша Остерви, Леся Курбаса та інших, створення сценічних образів дедалі більше підпорядковувалося цілісному художньому задуму. Відтак параметри гендерної трансформації сценічних образів змістилися із площини соціальної необхідності до сфери креативно-естетичного експерименту, вони стали способом концептуалізації персонажа й оновлення театральної мови.



Рис. 4. Леся Сердюк у ролі Тьоті Моті з вистави «Мина Мазайло»,
реж. Леся Курбас (1929) (Мина Мазайло, б.д.)

Свідченням цьому може слугувати легендарна березільська вистава 1929 року «Мина Мазайло» (реж. Лесь Курбас), де роль зятятої українофобки Тьоті Моті зіграли актори різної статі – Наталя Ужвій та Лесь Сердюк. Аналізуючи фото із цієї вистави, ми можемо побачити актора Сердюка в кучерявій перуці, халаті із квітковим візерунком, яскравим макіяжем та прикрасами на зап'ястях (рис. 4).

Наприкінці 1920-х років подібний розподіл ролей у виставах українського театру виглядав доволі незвично. У руках артиста можна було побачити букет квітів, що в тогочасній культурі нерідко асоціювався з «жіночністю», а на голові – невеликий капелюшок, який відсилав до усталених стереотипів і канонів жіночого зовнішнього вигляду. Помітно, що гримери й костюмери прагнули пом'якшити виразні лінії постаті актора, надаючи образу більшої делікатності та плавності. Отже, сценічний образ вибудовувався через систему візуальних маркерів, що відповідали соціальним очікуванням щодо жіночої природи. Водночас образ Тьоті Моті, все ж по-чоловічому кремезний та незграбний, міг бути навмисно введений режисером для показу карикатурності та потворності шовіністичних гасел. Курбасова постановка комедії М. Куліша назавжди закарбувалася в історії вітчизняного театру як символ опору та непокори представників Розстріляного Відродження.

Певною мірою іронічним видається і той факт, що в радянський період, за умов жорстких канонів «нормалізації» та придушення будь-яких проявів інакшумства, в українському театральному просторі з'явилася трагедійна вистава «Фараони» режисера Гната Юри (1953) за комедією Олекси Коломійця. У центрі сюжету – історія про взаємну недооцінку чоловіками й жінками праці одне одного. Чоловіки звикли вважати власну працю соціально важливою, переконуючи себе, що жінка не спроможна на вагомій звершення, а її щоденні обов'язки є другорядними та легкими. Подібні уявлення, своєю чергою, побутували й серед жінок щодо чоловічої роботи.



Рис. 5. Скриншот із телеспектаклю «Фараони». Виробництво «Телефільму» Київської студії телебачення, 1964 р. Реж. І. Шмарук. Актори на скриншоті: М. Покотило (Таран) та М. Панасьєв (Онисько) (#БутиУкраїнцем, 2021)

Розвиток подій занурює персонажів в обставини вимушеної зміни ролей: чоловіки беруться до хатніх справ, тоді як жінки перебирають на себе традиційно «чоловічі» функції. Наслідком стає хаос, у якому герої поступово усвідомлюють, наскільки помилялися, знецінюючи працю «іншої» сторони. У творі простежуються не лише зміна соціальних ролей, а й гендерна трансформація зовнішніх ознак персонажів. Втім, режисер Г. Юра не мав на меті радикально трансформувати гендер акторів, а лише підкреслив нові зовнішні ознаки героїв «гротескним олівцем»: чоловіки напнули хустки на голову та підперезалися фартухами (рис. 5). Для глядача того часу поява чоловіка у хустці справді виглядала несподівано й комічно. Ця дотепна вистава, а згодом і її телевізійна версія довгий час були окрасою репертуару франківців.



Рис. 6. Богдан Ступка в образі жінки Марти (скриншот із відеозапису вистави «Не боюся сірого вовка»). Телерадіокомпанія «Золоті ворота». Реж. А. Жолдак, 1995 р. (Myroslav Hrynyshyn, 2022)

З часом, вже на зорі України незалежної, 1995 року, одним з найрезонансніших прецедентів гендерної трансформації на сцені став спектакль «Не боюся сірого вовка» режисера Андрія Жолдака за п'єсою Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вульф?». У цій постановці Богдан Ступка виконав роль жінки Марти, а Ада Роговцева – роль чоловіка Джорджа. Разом вони зіграли ексцентричне подружжя, яке нудиться від рутини повсякденного життя. Вистава поєднала різноманітні засоби сценічного вираження гендерної приналежності. Режисер використав низку художніх прийомів, щоб наблизити персонажів до протилежної статі. Аналізуючи роль Богдана Ступки, можна помітити, що гримери намагалися максимально пом'якшити маскулітні риси його обличчя за допомогою тонального крему, помади, тіней, рум'янцю та туші. Особливий акцент було зроблено на очах – їх візуально розширили та зробили виразнішими. Форма губ також була змінена на м'якшу й делікатнішу. Як і у випадку з березільською Тьотею Мотею, актор часто з'являвся в кучерявій перуці, що створювало відчуття м'якості та витонченості (рис. 6).

Костюми персонажки Марти (Б. Ступка) підкреслювали фемінні риси образу: використовувалися накладки у вигляді грудей, відкривалася зона декольте, застосовувалися шовкові халати, весільні сукні, рукавички, туфлі, панчохи, прикраси, парасольки та довгі шлейфи. Пластика актора також була ретельно пропрацьована: у рухах з'являлися манірність, кокетство, грайливість. Його хода виглядала елегантною та граційною, а голос інколи звучав м'яко й тихо. Героїня милується власною красою та численними прикрасами, підкреслюючи стереотипні уявлення про жіночність.

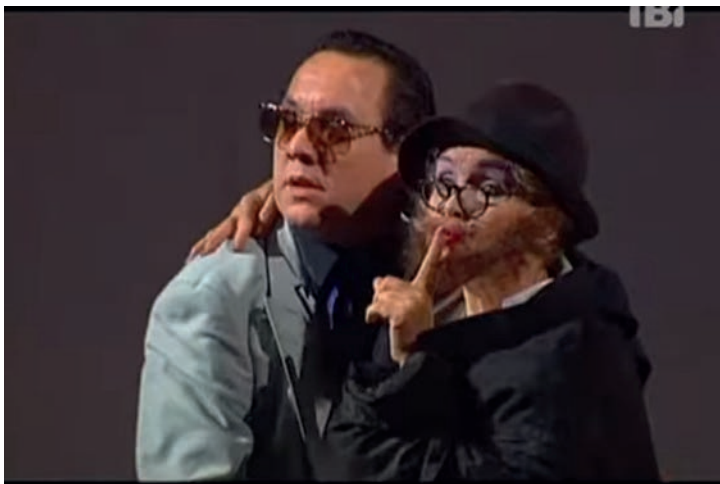


Рис. 7. Богдан Бенюк у ролі Ніка та Ада Роговцева в ролі Джорджа (скріншот із відеозапису вистави «Не боюся сірого вовка»). Телерадіокомпанія «Золоті ворота». Реж. А. Жолдак, 1995 р. (Myroslav Hrynushyn, 2022)

Перевтілення Ади Роговцевої також супроводжувалося значною роботою гримерів і костюмерів. Її обличчя доповнювали штучні вуса, борода, розтріпана зачіска та масивний капелюх. Великі окуляри з широкою оправою робили риси обличчя різкішими. Одяг був переважно масивний і грубуватий, із великими приплічниками та багат шаровістю. Акторка носила широкі штани, які спадали на великі чоботи з недбалою шнурівкою (рис. 7).

Пластика персонажа Джорджа (А. Роговцева) нагадувала важку, дещо незграбну ходу: широка постановка ніг, перевалювання під час руху, гучні кроки. Акторка часто схрещувала руки перед собою або за спиною, демонструючи поважність. У міміці з'являлося характерне погойдування бороди, що підсилювало образ суворої людини. Роговцева говорила здебільшого пониженим голосом, важко дихала, іноді кашляла або підвищувала голос, намагаючись домінувати у розмові. Вона іронізувала над чоловічими звичками, бавлячись з іграшковою машинкою, у своїх рухах демонструвала грубу силу: її Джордж штовхався, активно жестикулював й розмахував руками. Отже, вистава «Не боюся сірого вовка» є показовим прикладом для цього дослідження, оскільки демонструє сценічне перевтілення одразу двох акторів на персонажів протилежної статі.



Рис. 8. Сцена з вистави «Королева краси», реж. М. Голенко,
Київський академічний театр «Золоті ворота». Катерина Вишнева в ролі дочки Морін
та Олександр Ярема в ролі старої Меґ Фолан
(Королева краси, б.д.)

На сучасному етапі прецеденти гендерної трансформації сценічних образів стали звичним явищем для вистав як столичних, так і регіональних сцен України. У цьому контексті можна виділити виставу «Королева краси» режисера Максима Голенка за п'єсою Мартіна Макдони в Київському академічному театрі «Золоті ворота» (прем'єра 26 червня 2015 року). У цій виставі роль старої жінки Меґ Фолан виконує актор Олександр Ярема. Його персонажка вирізняється гротесковістю та експресивністю: актор навмисно підкреслює зовнішні ознаки жіночності, використовуючи макіяж, костюм і характерну пластику. Водночас у його грі відчувається іронічна дистанція – він ніби кепкує зі своєї героїні, з її спотвореного сприйняття дійсності та аб'юзивного ставлення до дочки (рис. 8).

Зовнішній образ Меґ будується на деталях, що підсилюють цю гротескову характеристику. Її макіяж виглядає недбалим: губи нафарбовані червоною помадою ніби поспіхом, а на щоках помітний штучний рум'янець, який героїня, ймовірно, наносить тією ж помадою через відсутність косметики. Волосся повністю сховане під мішкуватою шапкою, яку жінка носить навіть вдома, а на руці видно потерту бинтову пов'язку. Одяг героїні – старомодна завітчана сукня з воланами та накладками на плечах, а взуття – старі туфлі на маленьких підборах, що ритмічно «цокають» під час ходьби.

Особливим елементом сценічного образу є і «трон» Меґ Фолан – старе крісло з відкидним сидінням для особливих потреб, що іронічно перегукується з назвою вистави «Королева краси». Попри хворобливість і майже повну нерухомість, героїня Олександра Яреми продовжує носити підбори та намагатися прикрашати себе, що свідчить про її внутрішнє прагнення залишатися привабливою. Водночас вона демонструє консервативні та стереотипні уявлення про жіночність,

постійно дорікаючи дочці за відвертий одяг і легковажну поведінку. Таким чином, гротескове перевтілення актора-чоловіка на стару жінку не лише підкреслює зовнішні ознаки образу, а й оголює викривлену систему цінностей героїні та її внутрішній конфлікт із реальністю.

Наукова новизна цієї статті полягає в аналізі та систематизації різних джерел про явища акторської практики, пов'язані з вимушеною або свідомою зміною гендерних ознак персонажів. На особливу увагу заслуговує введення до наукового обігу театрознавства терміна «гендерна трансформація», який позначає у виставі чи перформансі персонажів із зовнішньою зміною гендерних ознак або акторів чи акторок, які виконують ролі протилежної статевої приналежності. Дотичних до цієї тематики досліджень в українському театрознавчому полі не виявлено. Відповідно теоретичні узагальнення, зроблені авторами цієї статті, відкривають шлях до нових конотацій та особливого погляду на це явище в контексті сучасної сценічної практики.

Висновки

Проведене дослідження засвідчує, що явище гендерної трансформації акторських образів має давнє історичне коріння та супроводжує розвиток театрального мистецтва від античності до сучасності. У різні історичні періоди ця практика була спричинена окремими умовами – від соціальних заборон до свідомих естетичних експериментів. В античному та середньовічному театрі чоловіки виконували всі ролі, зокрема й жіночі, що було зумовлено заборонами участі жінок у театральному житті. Згодом, із розвитком театральної культури, гендерна трансформація почала набувати нового змісту і перетворилася на художній засіб інтерпретації образів. В українській театральній традиції гендерна трансформація тривалий час проявлялася переважно в народних обрядових і театралізованих дійствах, таких як Маланка чи вертеп. Водночас історичні обставини другої половини ХХ століття та домінування реалістичної театральної традиції певною мірою стримували розвиток експериментальних форм сценічної виразності. На сучасному етапі в українському театрі прийоми гендерної трансформації поступово стали звичним елементом акторської практики. Застосування таких художніх засобів, як перевтілення акторів на персонажів протилежної статі, лежить у площині режисерського задуму вистави та пошуку креативних підходів до створення сценічного образу.

Перспективою подальших досліджень може стати аналіз вистав провідних вітчизняних режисерів: «Ерендіра не хоче вмирати» Максима Голенка, «Калігула» Івана Уривського, «Процес» Давида Петросяна та акторських робіт у цих виставах Дмитра Олійника, Дмитра Соловйова, Віталія Ажнова, Олександра Рудинського, Ольги Голдіс, у практиці яких втілено різноманітні підходи до гендерної трансформації персонажів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (10-те вид.) (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- #БутиУкраїнцем. (2021, 4 червня). *Фільм-вистава «Фараони» (1964)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sV4hJ3389-c>
- Владимирова, Н. В. (2024). *Історія театру Західної Європи і США: посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв* (Т. К. Щегельська, ред.; Ч. 1). Гордукова І. Є. *Гендер*. (б.д.). Словник іншомовних слів. Взято 11 лютого 2026 з <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%C3%E5%ED%E4%E5%F0>
- Дмитрова, Л. (2007). *Підручна книга з історії всесвітнього театру* (О. Білецький, ред.). Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. (Оригінальна робота опублікована 1929).
- Клековкін, О. (2007). *Античний театр: навчальний посібник для вищих навчальних закладів мистецтв і культури* (Р. Я. Пилипчук, ред.; 2-ге вид.). АртЕк.
- Королева Краси. (б.д.). *Золоті ворота. Театр, а не музей*. Взято 11 лютого 2026 з <https://surl.li/dbotdn>
- Курочкін, О. (б.д.). *Український вертеп*. Етнографія. Взято 11 лютого 2026 з <https://ethnography.org.ua/content/ukrayinskyu-vertep>
- Маланка у Космачі. *Гуцульський карнавал*. (2020, 14 травня). Ukraïner. <https://www.ukraïner.net/kosmatska-malanka/>
- Мина Мазайло. *Тьотя Мотя – Лесь Сердюк | Ф 61562*. (б.д.). Open Kurbas. Взято 11 лютого 2026 з <https://openkurbas.org/collection/toty-a-moty-a-les-serdyuk-f-61562/>
- Пилипчук, Р. (2019). *Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.)* (О. Клековкін, передмова). Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Pylypchuk-DRUK.pdf>
- Тихонова, І. (2023, 27 жовтня). *Геній самореклами Сара Бернар, або Чому вона стала легендою*. 50Plus. <https://50plus.com.ua/genij-samoreklamy-sara-bernar-abo-chomu-vona-stala-legendoyu/>
- Тобілевич, С. (б.д.). *Корифеї українського театру*. УкрЛіб. Взято 11 лютого 2026 з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13698&page=3>
- Myroslav Hrynyshyn. (2022, 15 жовтня). *Не боюся сірого вовка 1995 Андрій Жолдак/ Мирослав Гринишин* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r1jyHPU4rZ0>

REFERENCES

- Brockett, O. G., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [History of Theatre] (10th ed.) (T. Dytyna, N. Kozak, H. Leliv & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- #ButyUkrainitsem [#Being a Ukrainian]. (2021, June 4). *Film-vystava "Faraony" (1964)* [Film-performance "The Pharaohs" (1964)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sV4hJ3389-c> [in Ukrainian].
- Dmytrova, L. (2007). *Pidruchna knyha z istorii vsesvitnoho teatru* [A handbook on the history of world theater] (O. Biletskyi, Ed.). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv. (Original work published 1929) [in Ukrainian].

- Hender [Gender]. (n.d.). Slovnyk inshomovnykh sliv. Retrieved February 11, 2026, from <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%C3%E5%ED%E4%E5%F0> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2007). *Antychnyi teatr: navchalnyi posibnyk dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv mystetstv i kultury* [Ancient theater: a textbook for higher educational institutions of arts and culture] (R. Ya. Pylypchuk, Ed.; 2nd ed.). ArtEk [in Ukrainian].
- Koroleva Krasy [Beauty Queen]. (n.d.). Zoloti vorota. Teatr, a ne muzei [Golden Gate. Theater, not a museum]. Retrieved February 11, 2026, from <https://surl.li/dbotdn> [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. (n.d.). *Ukrainskyi vertep* [Ukrainian nativity scene]. Etnohrafiia. Retrieved February 11, 2026, from <https://ethnography.org.ua/content/ukrayinsky-vertep> [in Ukrainian].
- Malanka u Kosmachi. *Hutsulskyi karnaval* [Malanka in Kosmach. Hutsul Carnival]. (2020, May 14). Ukraïner. <https://www.ukraïner.net/kosmatska-malanka/>
- Myna Mazailo. *Totia Motia – Les Serdiuk | F 61562* [Myna Mazaylo. Aunt Motya – Les Serdyuk | F 61562]. (n.d.). Open Kurbas. Retrieved February 11, 2026, from <https://openkurbas.org/collection/totya-motya-les-serdyuk-f-61562/> [in Ukrainian].
- Myroslav Hrynyshyn. (2022, October 15). *Ne boiusia siroho vovka 1995 Andrii Zholdak/Myroslav Hrynyshyn* [I'm Not Afraid of the Gray Wolf 1995 Andriy Zholdak/Myroslav Hrynyshyn] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r1jyHPU4rZ0> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (2019). *Istoriia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia XIX st.)* [History of Ukrainian Theater (from the origins to the end of the 19th century)] (O. Klekovkin, Foreword). Publishing of Ivan Franko National University of Lviv. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Pylypchuk-DRUK.pdf> [in Ukrainian].
- Tobilevych, S. (n.d.). *Koryfei ukrainskoho teatru* [Luminaries of the Ukrainian Theater]. UkrLib. Retrieved February 11, 2026, from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=13698&page=3> [in Ukrainian].
- Tykhonova, I. (2023, October 27). *Henii samoreklamy Sara Bernar, abo Chomu vona stala lehendoiu* [The Genius of Self-Promotion Sarah Bernhardt, or Why She Became a Legend]. 50Plus. <https://50plus.com.ua/genij-samoreklamy-sara-bernar-abo-chomu-vona-stala-legendoyu/> [in Ukrainian].
- Vladymyrova, N. V. (2024). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA: posibnyk dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [History of the theater of Western Europe and the USA: a manual for higher educational institutions of culture and arts] (T. K. Shchehelska, Ed.; Ch. 1). Hordukova I. Ye. [in Ukrainian].

Надійшла: 09.03.2026; Прийнято: 10.04.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**PRECEDENTS OF GENDER TRANSFORMATION
IN A RETROSPECTIVE OF ACTING ART****Tetiana Boiko^{1a}, Anastasiia Yermukanova^{2a}, Oleksandr Yakobchuk^{3b}**¹PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

²e-mail: ermukanova.nastasya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-8783-5072³e-mail: lexyakobchuk@gmail.com; ORCID: 0009-0000-6099-9037^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^bKyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the research is to analyze precedents of gender transformation of stage images in European and Ukrainian theatrical art. **Research methodology** is based on the principle of the analytical approach, which makes it possible to review a body of works addressing issues of gender and gender transformation in acting, as well as on the structural-typological method that helped identify precedents of gender transformation within the context of theatre history and contemporary stage practice. The biographical method was also employed while studying the creative heritage of outstanding stage masters. **Scientific novelty** of the article lies in the analysis and systematization of various sources concerning phenomena of acting practice related to the forced or deliberate change of the gender characteristics of characters. Particular attention is given to introducing the term "gender transformation" into the scholarly discourse of theatre studies. This term refers to characters in a performance whose gender traits are externally altered, or to actors and actresses who perform roles of the opposite sex. **Conclusions.** Using examples from the theatrical practices of Ancient Greece, itinerant troupes of the Middle Ages, the English theatre of the Elizabethan era, the European theatre of the Enlightenment and Romanticism, the creative activity of Sarah Bernhardt, as well as fragments of traditional games of ancient Slavic peoples such as "Malanka" and "Koza," the vertep puppet theatre, school theatre, the theatre of the Coryphaei, Soviet theatre, and contemporary Ukrainian theatre, the article characterizes various forms and means of gender transformation of stage images. In the practice of contemporary Ukrainian theatre, techniques of gender transformation have become elements of actors' expressive means. The use of such artistic devices as actors portraying characters of the opposite sex lies within the director's conceptual vision of a performance and reflects the search for creative approaches to the creation of stage images.

Keywords: performing arts; gender; mask; actor's image; history of theater; makeup; costume

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362832

УДК 792.97:688.723Мак[(37):792.97(4)](045)

ГЕРОЙ АНТИЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК МАККУС ЯК ПАТРІАРХ СУЧАСНОГО ЛЯЛЬКОВОГО РОДОВОДУ ЄВРОПИ

Дар'я Іванова-Гололобова

кандидат мистецтвознавства;

e-mail: rapidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені

І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація

Мета статті – проаналізувати образ Маккуса, персонажа античного театру, зокрема його лялькову подобу; виявити особливості зовнішнього вигляду героя та специфіку його манери поведінки на кону; засвідчити головування цього лялькового трикстера в родоводі лялькових блазнів Європи. Окреслити історіографію цього питання. **Методологія дослідження.** Під час роботи використано інструментарій таких методів: пошуково-аналітичного (для збору інформації про античний театр, зокрема жанр ателлани та її головного героя, його побутування на ляльковій сцені); компаративного (для порівняння іпостасей виконання образу Маккуса у драматичному та ляльковому театрах, а також зовнішності й поведінки античного лялькового маскота з його наступником, італійським блазнем Пульчинеллою); методу узагальнення (для роботи над висновками). **Наукову новизну** статті визначає той факт, що постать одного з найвідоміших героїв античного театру, одного з головних героїв жанру ателлани Маккуса досі не була ґрунтовно вивчена в українській науковій думці. Особливо його лялькова іпостась. Уперше в науковий обіг цей образ вводять Шарль Маньян і П'єтро Ферріні, завдяки чому оприявнюється історіографія питання вибудування теорії походження загального лялькового родоводу Європи, у якому головує саме античний блазень. **Висновки.** Розглянуто розвідки дослідників-корифеїв історії театру ляльок Європи (Шарль Маньян, П'єтро Ферріні), а також сучасних науковців і практиків лялькової справи (Тоні Румбау, Юлія Тимофеева, Ральф Шварц), у яких декларується концепція походження родоводу народних героїв театру ляльок Європи від протагоніста античних ателлан Маккуса. Проаналізовано особливості зовнішності цього лялькового персонажа (нюанси силуету, фігури, форму голови, контури носа, звучання голосу), властивості характеру (прямолінійність суджень, відвертість висловлювань, брутальність дій, рішучість вчинків) та манери поведінки (протиправне поведіння всупереч нормам і законам, викриття вад суспільства, висміювання, критику, чутливість до соціально-політичних тем). Окреслено вплив цього персонажа на формування сценічної вдачі уніфікованого образу трикстера сучасного театру ляльок Європи, зокрема через лінію маскота італійського театру ляльок Пульчинелли.

Ключові слова: театр ляльок; лялька; народний театр; античний театр; Європа; Маккус; ателлана

Постановка проблеми

Театральне мистецтво Європи в сукупності метаморфоз своїх художніх та організаційних принципів на тлі історичних процесів представляє цікаву матерію для дослідження, у якій всі елементи, зокрема національні і локальні культури певної країни або регіону, є так чи інакше пов'язаними. Жоден театр жодної країни не стоїть осібно. Європейський театр ляльок є великою частиною цієї матерії і також репрезентує цілий комплекс поєднаних між собою культурних, політичних, соціальних, економічних дискурсів. Тобто в кожному самотньому народному театрі ляльок окремо взятої країни Європи можна виділити риси подібності, що часто зумовлені й однаковими чинниками. Розгалужене генеалогічне дерево народних лялькових героїв цієї частини континенту є тому підтвердженням. Дослідники різних мистецтвознавчих шкіл світу давно дійшли згоди, що цей родовід сягає корінням театрального кону античності та концентрується на його певному жанрі – ателлані й одному з головних його протагоністів – Маккусі.

В українських мистецтвознавчих студіях комплексні розвідки із цього питання відсутні, а українське театрознавство знайоме виключно з версією згаданого персонажа у його драматичній, а не ляльковій подобі. Класичні ґрунтовні праці, що є свого роду азбукою для вивчення принципів побутування театру ляльок в Європі від часів античності до Belle Époque («прекрасної епохи»¹), не перекладені українською мовою. У запропонованому дослідженні наявні відповідні уривки, які певним чином допомагають реконструювати шлях розвитку теорії походження та спадковості європейського лялькарства. Отже, дослідження історичних початків європейського театру ляльок для українських мистецтвознавців досі залишається темою, що потребує ґрунтовного аналізу. Запропонована стаття є певним вступом до цього.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дотепер дослідження образу Маккуса в українській науковій думці відбувалося здебільшого в галузі мистецтва драматичного театру, не лялькового. Частковий аналіз цього персонажа наведено в розвідці «Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі» української професорки Наталії Донченко (2022), а також у кваліфікаційній науковій праці на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Жанр комедії положень у режисерській інтерпретації опери Джоаккіно Россіні “Шокова драбина”» іншої української науковиці Наталії Сімонової (2024).

Короткий опис зовнішніх та внутрішніх характеристик постаті лялькового Маккуса трапляється у статті «Трансфронтальність літературних образів: екстраполяція італійського лялькового героя Пульчинелли» (2022) української дослідниці Юлії Тимофєєвої. Однак цей аналіз носить дуже поверховий характер і може скоріше слугувати певним вступом до запропонованої теми дослідження.

¹ Умовна назва періоду європейської історії (переважно Франції та Бельгії) між 1871 і 1914 роками – від завершення Франко-прусської війни до початку Першої світової війни.

Мета дослідження. Спираючись на першоджерела, провести аналіз зовнішньої та внутрішньої характерності Маккуса, одного з головних героїв античної ателлани, як прототипа уніфікованого образу народного героя театру ляльок Європи.

Виклад основного матеріалу

Своєю появою розмаїте сімейство народних героїв театру ляльок Європи, відомих нині пересічним глядачам та професіональним театральним діячам і дослідникам, вочевидь завдячує (як і в будь-якій родині) певному родоначальнику. Йдеться про героя, якого можна визнати праотцем європейського родоvodu народних героїв театру ляльок. Цей первинний архетип став зразком для копіювання рис зовнішньої і внутрішньої характерності, задав певні тенденції у поведінці й манерах своїх сценічних «нащадків» (схильність до бруталності, ненажерливість, перелюбство, відверта соціальна й політична сатира).

Стосовно «кандидатури» на такого патріарха, то більшість істориків театру схиляються до думки, що трансгенераційний зв'язок поколінь кумедних лялькових фігур у різних регіонах Європи починається від античного героя Маккуса. Популярність цієї теорії базувалася на перших ґрунтовних працях XIX ст. з історії мистецтва театру ляльок. Передусім йдеться про монографії французького вченого Шарля Маньяна «Історія маріонеток в Європі – від античності до наших днів» (1852) та італійського дослідника П'єтро Феррїні «Історія ляльок» (1902).

Обидва автори аргументують свою позицію тісними зв'язками європейської театральньо-видовищної культури з перформативною практикою митців доби античності. Зосібна Шарль Маньян (Magnin, 1852) наполягав: «будь-хто, знайомий з народними ляльковими театрами, має розуміти, що всі вони своїм характером є продовженням вистав афінських маріонеток і фантастичним наслідуванням персонажів античної комедії» (р. 50). Він вважав, що ляльки маестро Жана Бріюше, автора французького лялькового героя Полішинеля, а також маски і маріонетки віртуозів італійської комедії дель арте були схожі на давньогрецьких і давньоримських ляльок, які створювали «найдивніші та найнереальніші типажі» (Magnin, 1852, р. 50).

На думку Маньяна (Magnin, 1852), першу подобу кумедної фігури в театрі ляльок Європи виплекала «геніальна ателлана» (р. 50) – «коротенькі фарси бурлескного характеру з назвою, що походить від назви міста Ателла (провінція Кампанія)» (Паві, 2006, с. 52). Жанр ателлани датують II ст. до н. е., і хоча він «означений як давньоримські народні комедії», сформувався все ж «під впливом грецької комедії» (Волков, 2001, с. 48). Попри пораду й застереження Маньяна не намагатися визначити, у якій формі ателлани постали вперше – ляльково-театральній чи драматичній, бо він вважав такі спроби ризикованими, дослідники й досі продовжують дискутувати з цього питання.

Хай там як, але саме у жанрі ателлани сформувалися стереотипні гротескові «постійні типи-маски – Буккон, Доссен, Макк, Папп» (Клековкін, 2007, с. 204). Кожен із них був носієм певної вади та людської слабкості: «Макк – блазень, ловелас із вісячими вухами; Буккон – ненажера і хвалько; Папп – старий дурень, багатий і скупий; Доссен – горбатий псевдофілософ, балакун і хитрий

шарлатан» (Волков, 2001, с. 48). За характеристикою П'єтро Ферріні (Ferrigni, 1902), персонажі ателлан – «типи паразитів, ненажер, ідіотів і веселунів, які й у подальшому залишилися взірцями жанру ... імпровізованого фарсу, більш непристойного, ніж вільного у словах і жестах» (р. 57).

Чільне місце серед зазначених типів масок посідає бевзь Маккус, або Макк, якого сьогодні визнають за батька-засновника цілого лялькового родоводу Європи. Маккус справді уславився за часів античності, але поступово зник через переслідування лялькового театрального мистецтва в добу раннього християнства (за доктриною, засуджували будь-які форми антропоморфного зображення як скульптурних подоб богів, так і ляльок). Зрештою Маккус відродився у своєму наступнику – народному італійському героєві театру ляльок XVI ст. Пульчинеллі.

П'єтро Ферріні (Ferrigni, 1902) стверджує, що італійський веселун Пульчинелла «з кісток і плоті ... походить від ... Маккуса з Кампанії» (р. 182), наголошуючи, що цей блазень «точно відтворює фігуру, профіль, одяг, ставлення та зовнішність» (р. 182) свого античного предка. Автор один із перших пропонував пов'язати ці очевидні риси подібності кривними зв'язками. У схемі генеалогічного театально-лялькового дерева П. Ферріні (Ferrigni, 1902) італійський Пульчинелла як прямий правонаступник Маккуса став «душею, життям, генієм театральних ляльок», надавши імпульс для становлення «Полічинелла у Франції, Панча в Англії, Гансвурста в Німеччині та дон Крістобала Пулічинело в Іспанії» (р. 57).

28

Ця теорія широко розповсюдилася і у XX ст. Наприклад, чеський історик Ян Малік (Malík, 1965) у монографії «Усмішка дерев'яної Талії» погоджується, що давньоримський Маккус як «персоніфікована суміш ненажерливості, наївності та хитрості» є одночасно і «спритно-інтелігентним і виразно кумедним персонажем» (р. 14), який спільно зі своїми сценічними друзями чи супротивниками є прототипом Арлекіна. Одночасно німецький дослідник Ральф Шварц (Schwarz, 1993) у статті «Походження комедії дель арте від античної комедії до генеалогії "кумедної людини"» прямо називає Маккуса «прабатьком Пульчинелли» (р. 190).

Показово, що сьогодні цю гіпотезу підтримують не тільки теоретики, а і практики театру ляльок. Іспанський лялькар Тоні Румбау (Rumbau, 2013) у масштабному міжнародному дослідницько-мистецькому проєкті «Маршрути Пульчинелло – ляльки та міста Європи», розробленому спільно з Міжнародним ляльковим центром TOPIC у місті Толосі (Іспанія), пропонує розглядати італійського театально-лялькового персонажа Пульчинелла як правонаступника Макка та «як спільний знаменник європейського традиційного лялькового театру» (р. 11). Тоні Румбау (Rumbau, 2013) визнає унікальність і неповторність кожного національного персонажа театрів ляльок країн Європи, водночас артикулює, що «всі вони пов'язані з Пульчинеллою і говорять однією мовою» (р. 11). До прямих «кривних родичів» італійського блазня лялькар зараховує шістнадцять народних європейських героїв театру ляльок.

Однотомці такої концепції походження образу народних театально-лялькових блазнів від античного Маккуса трапляються і в театрознавчих розвідках сучасних українських учених. Наприклад, Наталія Сімонова (2024) у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту «Жанр комедії

положень у режисерській інтерпретації опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» зазначає, що «персонажі ателланів пов'язані зі схожими за ампула героями комедії дель арте» (с. 29). Аби довести правильність свого припущення, вона пропонує «встановити паралелі між героями обох жанрів: Паппус = Панталоне; / Маккус (Макк) = Пульчинелла (П'єро, Петрушка); / Мандукус = Капітан; / Доссенус = Баланzone; / Буккус = Брігелло, Арлекін (Сімонова, 2024, с. 29). Водночас дослідниця зауважує, що подекуди «ці зв'язки називають спекулятивними, а на предмет відповідності таких паралелей ведуться дослідження й досі» (Сімонова, 2024, с. 29).

Прихильницею цієї концепції походження концепту європейських театральньо-лялькових блазнів є також українська науковиця Наталія Донченко (2022). Вона підкреслює, що «типологічно спорідненими з образами-масками давньоримської драми є національні фольклорні образи» (с. 152), наводячи приклад німецького Гансвурста, чеського Кашпарека, а також деякі образи-маски українського вертепу.

Отже, Маккус передав у спадок своїм нащадкам виразні риси зовнішньої та внутрішньої характерності, про що виразно промовляє історіографія цього питання. Порівняння зображення античного «горбуна із носом-дзьобом» (Сімонова, 2024, с. 29), опубліковане у французькому «Ілюстрованому журналі» («Pittoresque») 1870 р. (стаття «Персонажі "Ателанів"» («Les personnages des Atellanes»), 1870, р. 88) під заголовком «Маккус, або Стародавній Полічинель» («Maccus, ou le Polichinelle antique») із сучасною пересічною театральньо лялькою, що повторює класичний вигляд народного європейського героя театру ляльок, виразно свідчить не тільки про синонімічність, а й навіть повну подібність.

Однак послідовники праць Шарля Маньяна та П'єтро Феррінї визнають, що саме Пульчинелла першим «перейняв характеристики зовнішності античного персонажа», зокрема «голову неправильної форми», «великий горб на спині», «гачкуватий ніс», «великий живіт» (Тумофієва, 2022, р. 87), а вже потім виступив шаблоном для створення народних героїв лялькарями інших європейських країн. Ідентичний комплекс характерологічних особливостей зовнішності європейських театральньо-лялькових персонажів пропонує український науковець Йосип Федас (2004), звівши у порівняльній таблиці Пульчинеллу (Італія, Іспанія), Полішинеля (Франція), Панча (Англія), Піккельгерінга (Голландія), Гансвурста (Німеччина), Касперля (Австрія), Кашпарека (Чехія), Васілаке (Румунія), Петрушку (Росія). Портрет блазнів складається з уже відомих неодмінних елементів: «велика, неправильної форми голова, довгий крючкуватий ніс, горб (або два); великий живіт, велике підборіддя, писклявий різкий голос» (с. 24).

Маккус лишив у спадщину наступним поколінням блазнів не тільки малоприємну зовнішність, а й, скажімо, «фамільну», обов'язкову до виконання протиправну поведінку, зумовлену передусім репертуаром. П'єтро Феррінї (Ferrigni, 1902) визнає, що ателлани безперечно «були спрямовані на викриття вад, висміювання шарлатанів, переслідування лихварів, помсту слабких за свавілля хуліганів, шахраїв» (р. 57), однак «художні засоби», якими в цьому користувалися ателланські коміки, були поза всякою критикою. Персонажі з'являлися перед глядачами прямолінійні в судженнях, відверті у висловлюваннях, брутальні

в діях та рішучі у вчинках. Усе це дало підстави визнати, що античні театральні лялькові образи – не лише блазні, які не зважають на норми правопорядку, але й «перші вільнодумці» (Ferrigni, 1902, p. 56).

Брутальні й жорстокі фарси, що неодноразово порушували теми сексуальності, пияцтва, шахрайства, за часів Римської імперії часто-густо використовували «для натяків на політику правлячих кіл» (Клековкін, 2007, с. 204). У цьому контексті доречно згадати випадок із давньоримської історії, що навів український театрознавець Олександр Клековкін (2007) у навчальному посібнику «Античний театр» (с. 204). Йшлося про імператора Тиберія, який через успіх у глядачів пародії про його розбещеність мусив звернутися до сенату із вимогою заборонити ателлани. Інший вельми відомий своєю маніакальною безжальністю імператор Калігула наказав спалити живцем на очах у публіки виконавця ателлани, який намагався поглузувати з володаря імперії. І тут, звісно, не обійшлося без участі маски Маккуса та її сценічних партнерів, які (в ляльковій подобі чи у формі драматичного виконання) також потрапили під заборону.

Це був лише початок довгого шляху непростих взаємин кумедної фігури театру ляльок Європи із цензурою – вони завжди підставлятимуть під обух свою голову, виступаючи проти свавілля самовладців, несправедливих правителів і вельмож. Кожен персонаж із театральні-лялькового європейського родоводу слугував інструментом соціальної, політичної, часом і національної боротьби народу. Це ще одна важлива риса, що поєднує когорту театральні-лялькових блазнів з античним Маккусом та посилює аргументацію теорії походження образу кумедних героїв театру ляльок саме від античного предка.

Висновки

Концепція походження образу народних театральні-лялькових героїв Європи, зокрема від кумедного персонажа Маккуса, бере свій початок у наукових розвідках європейських дослідників Шарля Маньяна та П'єтро Феррїні середини та останньої чверті XIX ст. відповідно. Отже, теорія походження розгалуженого лялькового родоводу, що побутує майже в кожній країні цієї частини континенту, має суттєві наукові підвалини, які ґрунтуються на історичному фактажі, а крім того, на численних кейсах перформативної практики лялькарів різних генерацій. Протагоніст античних ателлан – Маккус має спільні риси зовнішньої та внутрішньої характерності з більшістю маскотів європейських театрів ляльок (медіатором засвоєння та передачі цих рис виступив італійський ляльковий герой Пульчинелла).

Отже, античний персонаж Маккус може претендувати на звання патріарха європейського лялькового родоводу. Як попередник образу сучасного народного лялькового героя він міг сформувати в ньому чутливість до актуальної соціально-політичної ситуації в суспільстві та гостру потребу миттєвої реакції на неї у своїх виступах, де він використовував, зокрема, карикатуру, сарказм, пародію. А це автоматично переключило лялькового персонажа з категорії дурнів на вільнодумного правдоруба.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Волков, А. (Ред.). (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Золоті литаври.
- Донченко, Н. П. (2022). Історичний ракурс функціонування системи амплуа в процесі створення актором художнього образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 150–155. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269401>
- Клековкін, О. (2007). *Античний театр* (2-ге вид.). Артек.
- Паві, П. (2006). *Словник театру* (М. Якуб'як, пер.). Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка.
- Сімонова, Н. В. (2024). *Жанр комедії положень у режисерській інтерпретації опери Дзоаккіно Россіні «Шовкова драбина»* [Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту, Національна музична академія імені П. І. Чайковського]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2024/04/Obgruntuvannya-Simonova-N..pdf>
- Федас, Й. (2004). Персонажі вертепу: Запорожець. *Етнічна історія народів Європи*, 17, 21–31. <http://ethnic.history.knu.ua/data/2004/17/articles/3.pdf>
- Ferrigni, P. (1902). *La Storia Dei Burattini* (2nd ed.). R. Bemporad.
- Les personnages des Atellanes. (1870). *Le magazine "Pittoresque"*, 38, 88. <https://www.calameo.com/read/0002450627494ae959d30>
- Magnin, C. (1852). *Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Michel Lévy Frères.
- Malík, J. (1965). *Úsměvy dřevěné Thálie*. Orbis.
- Rumbau, T. (2013). *Rutas de Polichinela: Títeres y ciudades de Europa*. Arola.
- Schwarz, R. (1993). Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike. In P. Csobadi, G. Gruber, J. Kuehnel, U. Mueller, & O. Panagl (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* (Band 1, pp. 181–192). Mueller-Speiser.
- Tymofieieva, Y. (2022). Transfrontality of literary images: extrapolation of the italian puppet hero pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(7), 86–107. <https://doi.org/10.26565/2521-6481-2022-7-05>

REFERENCES

- Volkov, A. (Ed.). (2001). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of General and Comparative Literary Studies]. Zoloti lytavry [in Ukrainian].
- Donchenko, N. P. (2022). Istorychnyi rakurs funktsionuvannia systemy amplua v protsesi stvorennia aktorom khudozhnoho obrazu roli [Historical perspective of role system functioning in the process of actor's role image creation]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 150–155. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269401> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. (2007). *Antychnyi teatr* [Ancient Theater] (2nd ed.). Artek [in Ukrainian].
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Dictionary of Theater] (M. Yakubiak, Trans.). Publishing centre at Ivan Franko Lviv National University [in Ukrainian].
- Simonova, N. V. (2024). *Zhanr komedii polozhen u rezhyserskii interpretatsii opery Dzhokakino Rossini "Shovkova drabyna"* [Genre of the comedy of positions in the director's interpretation

of the opera "The silk ladder" by Gioacchino Rossini] [Scientific substantiation for the degree of Doctor of Arts, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Naukove-obgruntuvannya-Simonova-N..pdf> [in Ukrainian].

Fedas, Y. (2004). Personazhi vertepu: Zaporozhets [Characters of the Nativity Scene: Zaporozhets]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 17, 21–31. <http://ethnic.history.knu.ua/data/2004/17/articles/3.pdf> [in Ukrainian].

Ferrigni, P. (1902). *La Storia Dei Burattini* [The History of Puppets] (2nd ed.). R. Bemporad [in Italian].

Les personnages des Atellanes [The characters of the Atellan women]. (1870). *Le magasin "Pittoresque"*, 38, 88. <https://www.calameo.com/read/0002450627494ae959d30> [in French].

Magnin, C. (1852). *Histoire des marionnettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours* [History of puppets in Europe: from antiquity to the present day]. Michel Lévy Frères [in French].

Malík, J. (1965). *Úsměvy dřevěné Thálie* [Smiles of Wooden Thalia]. Orbis [in Czech].

Rumbau, T. (2013). *Rutas de Polichinela: Títeres y ciudades de Europa* [Routes of Polichinela: Titles and cities of Europe]. Arola [in Spanish].

Schwarz, R. (1993). Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike [The origin of the Commedia dell'arte from the comedy of antiquity]. In P. Csobadi, G. Gruber, J. Kuehnel, U. Mueller, & O. Panagl (Eds.), *Die lustige Person auf der Bühne: Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993* [The comic character on stage: Collected papers from the 1993 Salzburg Symposium] (Band 1, pp. 181–192). Mueller-Speiser [in German].

Tymofieieva, Y. (2022). Transfrontality of literary images: extrapolation of the italian puppet hero pulcinella. *Accents and Paradoxes of Modern Philology*, 1(7), 86–107. <https://doi.org/10.26565/2521-6481-2022-7-05> [in English].

Надійшла: 29.01.2026; Прийнято: 04.03.2026;

Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

HERO OF ANCIENT PUPPET THEATRE MACCHUS AS THE PATRIARCH OF MODERN PUPPET THEATRE PEDIGREE IN EUROPE**Daria Ivanova-Hololobova***PhD in Art Studies**e-mail: panidariya@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2277-5240**Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television**named after I. K. Karpenko-Karyi, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of this article to analyse the image of the ancient theatre character Macchus, in particular his puppet embodiment, to identify the peculiarities of the hero's appearance and the specifics of his behaviour on stage, to prove the primacy of this puppet trickster in the genealogy of European puppet buffoons. **The research methodology.** In conducting this research, the following methods were used: search and analysis (to collect information about ancient theatre, in particular the genre of Atellan farce and its main figure, his presence on the puppet stage), comparative (to draw parallels between the performance of the character of Macchus in drama and puppet theatre, as well as the appearance and behaviour of the ancient puppet mascot and his descendant, the Italian jester Pulcinella), and generalisation (to work on conclusions) methods were used. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that the figure of one of the most famous heroes of ancient theater, one of the main characters of the Atellan farce genre, has not yet been thoroughly studied in Ukrainian scientific thought. Especially his puppetry embodiment. The studies of Charles Magnin, Pietro Ferrigni are introduced into scientific circulation for the first time, thanks to which the historiography of the question of constructing a theory of the origin of the general puppet genealogy of Europe, headed by the ancient jester, is revealed. **Conclusions.** The research of renowned experts in the history of European puppet theatre (Charles Magnin, Pietro Ferrigni), as well as contemporary scholars and practitioners of puppetry (Toni Rumbau, Yulia Tymofieieva, Ralph Schwarz) are considered, in which the concept of the origin of the genealogy of folk heroes of European puppet theatre from the protagonist of the ancient Atellan farce, Macchus, is declared. The features of the appearance of this puppet character (nuances of silhouette, figure, head shape, nose contours, voice tone), character features (straightforwardness of judgement, frankness of speech, brutality of actions, decisiveness of deeds) and behaviour patterns (unlawful behaviour contrary to norms and laws, exposure of society's flaws, ridicule, criticism, sensitivity to socio-political issues). The influence of this character on the formation of the stage character of the unified image of the trickster in contemporary European puppet theatre is outlined, in particular through the line of the mascot of the Italian puppet theatre Pulcinella.

Keywords: puppet theatre; puppet; folk theatre; ancient theatre; Europe; Macchus; Atellan farce

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362833

УДК 792.54:782.7:[792.75:7.049.2]:792

КОМІЧНЕ І СМІШНЕ В ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВАХ У ТЕРМІНОЛОГІЧНОМУ, ТЕОРЕТИЧНОМУ ТА РЕЦЕПТИВНОМУ ВИМІРАХ

Мирослава Мельник

кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: mirchukmmm@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2553-5509

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати розмежування термінів «комічного» і «смішного» в перформативних мистецтвах та уточнити їхні ознаки й взаємозв'язки на рівні сценічної організації і рецепції; визначити роль гумору як форми комічного та окреслити жанрово-видові й етичні параметри реалізації комічного і смішного в театрі, естраді, цирку, у танці й перформансі. **Методи дослідження.** Застосовано теоретико-аналітичний метод для опрацювання наукових підходів щодо осмислення комічного, смішного й гумору; компаративний метод – для зіставлення ознак комічного і смішного, а також особливостей їх виявлення в театрі, естраді, цирку, у танці та перформансі; контекстуально-рецептивний підхід – для аналізу залежності сміхової реакції від умов показу, особливостей аудиторії, виконавської конкретики та комунікативної ситуації. **Наукова новизна** полягає у систематизації підходів до термінологічного розмежування комічного та смішного в контексті перформативних мистецтв; у конкретизації місця гумору як однієї з форм комічного, через яку невідповідність може актуалізуватися на рівні смішного; в узагальненні рецептивних і виконавських чинників, що визначають варіативність сміхової реакції; в окресленні жанрово-видової специфіки реалізації комічного і смішного. **Висновки.** Отже, у перформативних мистецтвах комічне і смішне перебувають у тісному взаємозв'язку, але не є тотожними явищами: комічне пов'язане з художньою організацією сценічного матеріалу, тоді як смішне виявляється як змінний рецептивний ефект. Установлено, що характер сміхової реакції залежить не тільки від сценічної форми, а й від контексту показу, підготовленості аудиторії, почуття гумору глядача та виконавської точності. Порівняння різних перформативних форм показало, що за спільної основи комічного його сценічне втілення набуває жанрово специфічних виявів. Актуальним є посилення етичного виміру комічного, у результаті чого відсутність відкритого сміху не свідчить про відсутність комічного, так само як сам факт сміху не гарантує художньої повноцінності сценічного рішення.

Ключові слова: комічне; смішне; перформативні мистецтва; сценічна дія; рецепція; сміхова реакція; гумор; жанрова специфіка.

Постановка проблеми

У практиці й науковому аналізі перформативних мистецтв термін «комічного» нерідко ототожнюють із фактом сміху в залі. Така редукція методологічно хибна, оскільки підміняє аналіз художньої організації сценічної дії фіксацією реакції аудиторії. Для фахового дослідження необхідно розрізнити *комічне* як естетичну й смислово-оцінну категорію, що структурує сценічний матеріал, і *смішне* як рецептивний ефект, який може проявлятися у сміху, усмішці або внутрішньому впізнаванні кумедності. В умовах підвищеної чутливості до етичних меж жарту, поляризації аудиторій та зміни режимів публічної комунікації таке розмежування стає особливо важливим, адже дає змогу коректно оцінювати функції комічного – від інтегративної до критичної – без спрощення до «розважальності».

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена також тим, що в сучасних перформативних мистецтвах комічне дедалі частіше функціонує не як «жанрова прикраса», а як інструмент суспільної рефлексії, символічної регуляції норм і критичного коментування реальності. Це підсилює вимоги до наукової точності: без послідовного відмежування комічного як художньо-організаційного принципу та смішного як подієвого ефекту рецепції неможливо адекватно описати механізми сценічного впливу, оцінити ефективність режисерських і виконавських рішень, а також коректно визначити етичні ризики й комунікативні наслідки сміхових практик у публічному просторі. Відтак уточнення теоретичних визначень є необхідною умовою подальших прикладних досліджень театру, естради, цирку, танцю і перформансу в контексті трансформацій сучасної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

До аналізу проблематики комічного й смішного зверталися філософи, філологи, політологи, психологи, культурологи та мистецтвознавці. Теоретичне осмислення термінів «комічного» та «смішного» сформувалося передусім у філософсько-естетичній, соціологічній та літературознавчій площинах. Водночас у межах мистецтвознавства, зокрема щодо перформативних форм (театр, естрада, цирк, танець, перформанс), кількість спеціальних досліджень, що системно розмежовують терміни «комічне» й «смішне» та описують механізми їх сценічної реалізації, залишається порівняно обмеженою, що й зумовлює потребу подальших розвідок у цьому напрямі.

Комічне як естетичну категорію висвітлив у навчальному посібнику «Естетика» колектив науковців (Анучина та ін., 2022). Увагу зосереджено на трактуванні комічного в естетичній думці античності, епохи Середньовіччя, Ренесансу, Просвітництва, епохи романтизму (XX століття). Окрім цього, автори акцентують на тому, що особливість комічного полягає в його тісному зв'язку з гумором, а «сміх у комічному виступає як засіб "зняття" негативної сутності явища, яке внаслідок осміяння втрачає своє значення» (Анучина та ін., 2022, с. 51). Комічне як естетичну категорію, його характеристики, критерії диференціації та форми викладено також у статті Ю. Давидюк (2025).

Комічному як складному та багатогранному явищу, його різновидам, характеристикам та функціям присвячене дослідження І. Ущаровської та Є. Черниш (2024). Статус комічного в науковому дискурсі, його форми та їх вплив на сприйняття адресата з'ясовано у статті О. Соделя (2018). Дослідник наголошує:

Культурна зумовленість комічного пов'язана з тим, що для розуміння і відчуття комічного потрібна причетність до описуваної ситуації. Вирішальною умовою описування комічного є не просто наявність знань і уявлень про те, про що йдеться, але і певне особисте переживання, що викликається цим. (Содель, 2018, с. 166)

Функціональні, формотворчі та художньо-образні особливості створення комічного в сучасному естрадному мистецтві, зокрема в оригінальних жанрах, досліджено у науковій праці В. Ільницького (Ilnitsky, 2019).

В авторефераті докторської дисертації у другому розділі О. Голозубов (2010) акцентує на невідповідності низки традиційних теорій комічного реаліям пост-модерну. Автор пояснює природу комізму та його зв'язок із гумором і сатирою, зазначає, що ці підходи недостатньо враховують співвідношення сміху із серйозним і трагічним як фундаментальними вимірами існування, а також зв'язки сміху з радістю, злом, грою та вірою. Водночас у роботі приділено увагу формам смішного, які виявляються через гротескові прийоми та відповідні їм персонажі, наприклад через клоуна, блазня, що найбільш повно виражають напруження між радістю, тривогою та критичним осмисленням реальності.

О. Родний (2022) у науковій публікації аналізує види комічного у філософській рефлексії, послідовно розмежовує поняття «смішного» та «комічного»: смішне трактує як широкий спектр явищ і ситуацій, що викликають сміх, тоді як комічне описує як ту частину смішного, що має виразний соціальний зміст і суспільну значущість.

У перформативних практиках логічним є звернення до дефініції гумору як одного з ключових механізмів реалізації комічного та породження смішного. У цьому контексті гумор можна розглядати як складник комічного та спосіб художнього опрацювання суперечностей і водночас як умову виникнення смішного на рівні сприйняття, адже саме через гумористичне переосмислення невідповідності сприймається як кумедність. Тому зарубіжні й вітчизняні науковці у своїх дослідженнях приділяють значну увагу визначенню поняття гумору як складника комічного та смішного. Зокрема, М. Аптер та М. Дессель (Apter & Desselles, 2012) аналізували теорію гумору та його типи. Автори у статті пропонують розрізнати два типи гумору – розкриття і спотворення – та пояснюють їхні механізми через поєднання несумісних атрибутів і «применшення» ідентичності в сприйнятті спостерігача. На цій основі, як розширення теорії обернення гумору, розроблено таксономію гумору й ілюстровано прикладами різних жанрів (жарти, пародії, карикатури тощо).

Когнітивну оцінку гумору, його теорію та мотивовану узгодженість розкрито в науковому доробку Леонідаса Хацітомаса (Hatzithomas, 2024). У статті автор пропонує й експериментально перевіряє теорію, за якою гумор виникає тоді,

коли людина сприймає як ігровий поворот ситуацію, узгоджену з її мотивами, а також показує, що веселість відрізняється від радості й полегшення.

Гумор та його різновиди в комедійних формах, його вплив у інформаційно-психологічному середовищі розкрито в працях вітчизняних дослідників І. Блинової та А. Зернецької (2021), Н. Донченко (2020), З. Ковалю (2020) та ін. Політичний гумор, його специфіку та висвітлення політичних процесів у країні через комічне проаналізовано у працях А. Демичевої (2019) та Н. Кондратенко (2019).

Помітною є тенденція, за якої дослідники частіше зосереджуються на гуморі як одному з ключових виявів смішного та практичній формі прояву комічного. Попри наявність значного масиву наукових праць, присвячених гумору, комізму та сміху, проблематика розмежування комічного і смішного залишається опрацьованою недостатньо. У багатьох дослідженнях ці поняття або вживають як взаємозамінні, або розглядають фрагментарно в межах ширших тем, що ускладнює вироблення чітких критеріїв їхнього аналізу, особливо в контексті перформативних мистецтв. Відтак актуалізується потреба у більш системному теоретичному уточненні відмінностей між комічним як художньо-організаційним принципом і смішним як рецептивним ефектом, а також у визначенні умов їх взаємодії в сучасних сценічних практиках.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати розмежування термінів «комічного» і «смішного» в перформативних мистецтвах та уточнити їхні ознаки й взаємозв'язки на рівні сценічної організації і рецепції; визначити роль гумору як форми комічного та окреслити жанрово-видові й етичні параметри реалізації комічного і смішного в театрі, естраді, цирку, у танці й перформансі.

Виклад основного матеріалу

Термін «комічне» є важливою естетичною категорією, що активно функціонує в перформативних мистецтвах як засіб художнього осмислення дійсності через сміх. Попри тісний зв'язок комічного зі смішним, між цими термінами наявна принципова різниця. Л. Анучина, В. Пивоварова та О. Уманець зазначають:

Проблемною царинною в осмисленні сутності та специфіки комічного в естетичній думці завжди було питання щодо його співвідношення зі смішним. В естетиці Г. Ф. Гегеля смішне характеризується як контраст мети та засобів, сутнісного та явища. Комічне ж, на думку філософа, має соціальний сенс і пов'язане передусім із доланням доброзичливим сміхом викривлених, хибних цінностей, піднесенням над суперечливими та недовершеними явищами. (с. 49).

Смішне – це переважно психоемоційний ефект, що виникає у відповідь на певний вербальний чи невербальний стимул, тоді як комічне – естетичне явище, що формується на основі пізнання суперечностей, абсурду або девіацій у поведінці, мові, соціальних нормах і цінностях. Саме тому в аналізі сценічних практик доцільно зміщувати фокус із факту сміхової реакції на художні механізми

творення комічного, оскільки воно не зводиться до емоційного «відгуку» залу, а постає як принцип організації образу, дії та смислу.

Комічне в перформативних мистецтвах слід трактувати як смислово-оцінну категорію, яка організовує сценічний матеріал і задає дистанцію щодо зображуваного. Його визначальною ознакою найчастіше є виявлення та художнє оформлення невідповідності: між соціальною або жанровою нормою і відхиленням, між заявленою роллю та реальною поведінкою, між претензією і фактичною спроможністю, між формою висловлювання і його реальним змістом. У цьому сенсі «специфіка комічного окреслюється його нерозривним зв'язком із почуттям гумору – сформованою протягом соціального буття людства здатністю до досягнення й ігрового загострення суперечностей, їх позитивного естетичного переживання та “зняття” їх негативної значущості через осміяння» (Анучина та ін., 2022, с. 51–52). У межах цього дослідження гумор розглянуто як одну з форм комічного (передусім доброзичливу), тоді як смішне позначає рецептивний ефект, що може виникати як у гумористичних, так і в іронічних, сатиричних чи гротескових побудовах. Важливо, що комічне на сцені не зводиться до наявності жарту або «смішного тексту». Воно може бути закладене в драматургічній логіці ситуації, у характеротворенні, у композиції номера, у ритмі, в інтонаційній партитурі або в тілесній організації дії. Комічне завжди певною мірою «працює з нормою». Воно або м'яко коригує її, або критично викриває її імітацію, або демонструє розрив між соціальними деклараціями і практиками. Важливою є думка М. Столяр (2018): «Комічне виражає релятивне відношення до відносних сенсів. Мірою того, як цінності людини змінюються в процесі руху в деякому напрямі, комічне є основним показником ієрархії життєвих ситуацій (як різних етапів цього руху) – естетичної, етичної і релігійної» (с. 173). Через це комічне має оцінний вимір і здатне існувати навіть без гучної сміхової відповіді, проявляючись у внутрішньому впізнаванні, усмішці, інтелектуальному «зчитуванні» іронічного чи сатиричного плану. Ю. Давидюк (2025) зауважує: «Незмінною характеристикою комічного залишається його орієнтація на сміхову реакцію, що виступає маркером рецептивного підтвердження. Комічне набуває завершеної форми лише за умови, що сприйняття комунікативного послання супроводжується відповідною реакцією адресата – сміхом, посмішкою чи внутрішнім когнітивним актом ідентифікації об'єкта як комічного» (с. 10).

Смішне, на відміну від комічного, є явищем рецепції та комунікативною подією «тут і тепер». У цьому контексті доречною є думка Ольги Бойко та Вікторії Гавриленко (2021):

Оскільки здатність сміятися визнається однією із сутнісних ознак людини, смішне бачиться, найперше, як інструмент впливу на інших. Так, смішне розглядається як один із засобів умілого оратора або поета, який може за допомогою гумору завойовувати прихильність, вирішувати конфлікти чи викорінювати вади слухачів. (с. 159).

Воно постає як ефект різної інтенсивності – від відкритої сміхової реакції до внутрішнього впізнавання кумедного. В умовах сценічної взаємодії смішне

формується не лише структурою твору, а й сукупністю змінних чинників: складом і настроєм аудиторії, груповою динамікою залу, культурною компетентністю глядачів, актуальним соціальним контекстом, а також комунікативним контекстом вистави чи номера (чи запрошено глядача сміятися, чи запропоновано критичне спостереження або гірко-комічну інтонацію). Смішне безпосередньо пов'язане з почуттям гумору реципієнта як здатністю розпізнавати комічну невідповідність, приймати її як гру та реагувати на неї сміхом або усмішкою. Почуття гумору не є суто вродженою властивістю: воно соціально й культурно сформоване, залежить від досвіду, мовних і жанрових кодів, а також від етичних меж і актуального психологічного стану. Саме тому один і той самий сценічний прийом або жарт може викликати сміх у частини аудиторії й не спрацювати в іншій. У поєднанні з контекстом показу це визначає, чи буде жарт доречним і зчитаним як смішний. О. Бойко та В. Гавриленко підкреслюють: «Так, жарт може виконати своє призначення лише у доречний момент та у доречному місці. А отже, смішне повсякчас ризикує бути незрозумілим і втратити свою суть» (Бойко & Гавриленко, 2021, с. 157–158). Як зазначають І. Блинова та А. Зернецька (2021): «Ефект очікування у реципієнта викликаний передусім самим змістом тексту, у ході викладу подій якого спостерігається логічний збій. Реципієнт сміється під час сприйняття такої інформації, до якої він не є підготовленим попереднім змістом або власним досвідом» (с. 36). Тому смішне відзначається варіативністю: один і той самий комічний механізм може викликати різну силу реакції, а інколи не викликати її зовсім. Це пояснює типову сценічну ситуацію, коли комічне як художня конструкція присутнє, але сміх не виникає через відсутність спільного коду (не впізнано пародійний об'єкт, не зчитано іронічний підтекст). Також сміх може не виникати й через зміщення етичного порога або через те, що аудиторія сприймає запропоновану невідповідність як небезпечну, болісну чи недоречну для сміху.

Перформативна специфіка найбільш виразно засвідчує розмежування цих термінів через залежність від виконавської конкретики. Комічне може бути ретельно спроектоване в матеріалі, однак не реалізуватися як смішне через неточність темпоритму, недоречну паузу, передчасний акцент, нечітку логіку або недостатню керованість контактом із залом. Натомість смішне може виникати як побічний ефект внаслідок випадковості, технічного збою, непередбачуваної інтонації, імпровізації, а також як реакція розрядки на напруження, що накопичується під час перегляду. У цьому сенсі смішне в перформативних мистецтвах є індикатором актуального стану комунікації, тоді як комічне характеризує організацію сценічної форми та її смисловий вектор.

Розрізнення комічного і смішного також виявляє жанрово-видові особливості перформативної практики. У театрі комічне часто розгортається через тривалішу драматургічну підготовку, через характер і мовно-інтонаційні механізми, де важить точність підтексту та внутрішня логіка ролі. В естрадних практиках комічне зазвичай концентрується в номерній структурі, де критичними стають змістовна насиченість матеріалу, керування паузою, прямий контакт із публікою й емоційна виразність кульмінації. Теоретичним підґрунтям для такого розуміння комічного може бути позиція В. Ільницько-

го (Ilnitsky, 2019): «Важливим аспектом досягнення комічного ефекту в естраді є його специфічна темпо-ритмічна композиція – чергування вибухових кульмінацій сміху з паузами для внутрішнього відпочинку глядача між ними» (р. 253). У цирку комічне набуває виразної тілесної природи і може взаємодіяти з фактором ризику: сміх тут часто виконує не лише функцію «веселості», а й функцію зняття напруження, спричиненого небезпекою трюку або очікуванням невдачі. У танці й пластичних формах комічне твориться через ритм, координацію, контраст між музикою і рухом та гру з усталеними пластичними нормами; смішне ж залежить від того, чи готова аудиторія сприйняти цю гру як художньо вмотивовану, а не як випадкову помилку. У перформансі комічне нерідко зміщується в площину критичної демонстрації соціальних ролей і ритуалів, де смішне може бути вторинним або навіть небажаним: сміхова реакція здатна розряджати напруження, однак не завжди збігається зі смисловою інтенцією висловлювання. Попри жанрову специфіку, механізми побудови комічного в різних перформативних формах мають спільні структурні основи, що дає змогу узагальнювати їх на рівні базових прийомів. Зокрема, А. Бергсон (Bergson, 2005, с. 23), аналізуючи природу комічного, виокремлює «три основні прийоми: зображення механічного та живого, щільно вставлених одне в одне; акцентування фізичної сторони особистості тоді, коли йдеться про моральну; а також ситуацію, коли особистість створює образ речі».

40

У сучасних умовах особливої ваги набуває етичний вимір розглядуваних термінів. Комічне як художній принцип може бути спрямоване не на розвагу, а на критичне переозначення реальності, у тому числі через гірко-комічну інтонацію та складні змішані режими сприйняття. У цьому контексті комічне постає не лише як естетичний прийом, а як спосіб осмислення дійсності, укорінений у суперечностях самого життя. Цю думку підтверджує О. Родний (2022): «Комічне можна розглядати як специфічний вид духовної діяльності людини по збагненню явищ навколишнього світу, відмежування істини від омани або неправди і, у кінцевому рахунку, по створенню значимого світоглядного цілого» (с. 32). У таких випадках відсутність гучного сміху не є показником «невдачі» комічного, оскільки комічне може функціонувати як інструмент дистанціювання, саморегуляції, розкриття суперечностей або демаскування фальшивих норм. Водночас наявність сміху не гарантує художньої адекватності: сміх може бути наслідком ніяковості, групового ефекту або рецептивного зміщення, який не відповідає естетичному задуму. Етичний вимір виявляється і на рівні смішного, оскільки сміхова реакція визначається не лише сценічною формою, а й межами прийняттого в конкретній комунікативній ситуації. Через це смішне може фіксувати не тільки емоційне залучення, а й дистанціювання або неприйняття запропонованого комічного ракурсу.

Отже, у перформативних мистецтвах комічне слід визначати як смислово-оцінну та художньо-організаційну категорію, що конструює невідповідність щодо норми й задає дистанцію щодо зображуваного, тоді як смішне є подієвим ефектом рецепції, чутливим до контексту, культурних кодів, етичних меж і виконавської точності. Їхнє термінологічне розмежування дає змогу уникати методологічної помилки ототожнення художньої якості з миттєвою реакцією залу та

забезпечує коректний аналіз сценічних практик, у яких комічне може існувати без відкритого сміху, а сміх може виникати поза комічним задумом.

Наукова новизна. У статті систематизовано підходи до термінологічного розмежування комічного та смішного в контексті перформативних мистецтв і запропоновано їх розгляд не як взаємозамінних, а як функціонально різних явищ, співвіднесених із художньою організацією сценічного матеріалу й рецептивною реакцією аудиторії. Конкретизовано місце гумору в цій системі як однієї з форм комічного, через яку невідповідність набуває ігрового характеру та може актуалізуватися на рівні смішного. Узагальнено чинники, що зумовлюють варіативність сміхової реакції в перформативній комунікації, зокрема культурну компетентність глядача, контекст показу, комунікативний контакт, почуття гумору реципієнта, а також виконавську конкретику. Окремо окреслено жанрово-видову специфіку реалізації комічного та смішного в театрі, естраді, цирку, у танці та перформансі, що дало змогу розглянути ці категорії не тільки в теоретичному, а й у сценічно-практичному вимірі.

Висновки

Проведений аналіз засвідчив, що в перформативних мистецтвах терміни «комічний» і «смішний» перебувають у тісному взаємозв'язку, однак їх не можна розглядати як тотожні. Комічне виявляється насамперед на рівні художньої організації сценічного матеріалу, тоді як смішне постає на рівні рецепції як змінний результат взаємодії твору, виконавця й аудиторії. Саме тому орієнтація виключно на наявність або відсутність сміху в залі не дає підстав для повноцінного висновку про характер комічного в сценічній дії.

Важливо, що характер сміхової реакції визначається як властивостями сценічного тексту, так і ширшим колом чинників: контекстом показу, рівнем підготовленості й особистим досвідом глядача, сформованістю почуття гумору, межами прийнятного в конкретній комунікативній ситуації, а також виконавською точністю. У цьому сенсі смішне виявляється більш рухомим і змінним, ніж комічне, оскільки залежить від конкретних умов сценічної взаємодії.

Порівняння різних перформативних форм дало змогу встановити, що механізми реалізації комічного і смішного мають спільну основу, пов'язану з художньо оформленою невідповідністю, проте їх сценічне втілення щоразу набуває жанрово специфічного характеру. У театрі воно тягнє до драматургічної та інтонаційної розробки, в естраді – до номерної концентрації, у цирку – до тілесності й напруги ризику, у танці – до пластичної гри з нормою, у перформансі – до критичного оголення соціальних ролей і ритуалів. Це дає підстави розглядати розмежування комічного та смішного як продуктивний аналітичний інструмент для мистецтвознавчого осмислення сучасних перформативних практик.

Важливим підсумком є також посилення етичного виміру комічного в сучасному культурному просторі. Комічне дедалі частіше функціонує не як розважальна форма, а радше як спосіб рефлексії, критичного коментування й виявлення суперечностей соціальної реальності. За таких умов відсутність відкритого сміху не свідчить автоматично про відсутність комічного, так само

як сам факт сміху не гарантує художньої або естетичної повноцінності сценічного рішення. Саме тому послідовне розмежування комічного та смішного є необхідним для коректного аналізу сучасних перформативних практик і для подальшого розвитку мистецтвознавчих досліджень у цій сфері, насамперед у вивченні жанрово-видових моделей реалізації комічного, рецептивних механізмів сміхової реакції, виконавських засобів актуалізації смішного, а також культурних та етичних умов функціонування сміхових практик у сучасному сценічному мистецтві.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Анучина, Л. В., Пивоварова, В. М., & Уманець, О. В. (Ред.). (2022). *Естетика* (2-ге вид.). Право. <https://dspace.nlu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f2d04ebc-33f0-40b3-9f02-4159ec215734/content>
- Блинова, І. А., & Зернецька А. А. (2021). Гумор як різновид комічного: критерії виокремлення, теорії реалізації і засоби вираження. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 32 ((71),1,2), 35–43. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.1-2/07>
- Бойко, О., & Гавриленко, В. (2021, 15–16 квітня). Українська ранньомодерна сміхова культура: трактування смішного в інтелектуальному просторі. В *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства* [Матеріали конференції] (с. 155–159). Сумський державний університет
- Голозубов, О. В. (2010). *Радість і сміх у культурних практиках постмодерну: філософсько-антропологічні виміри* [Автореферат доктора філософських наук, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди].
- Давидюк, Ю. (2025). Комічне як естетичне явище: сучасні теоретичні підходи та інтерпретації. *Актуальні проблеми філології та перекладознавства*, 34, 9–15. <https://doi.org/10.31891/2415-7929-2025-34-2>
- Демичева, А. В. (2019). Сучасний політичний гумор як поліфункціональне явище. *Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса. Серія: Політичні науки*, 4, 96–100. <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2019.4.15>
- Донченко, Н. П. (2020, 23 квітня). Гумор на естраді: новітні комедійні різновиди. В *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* [Матеріали конференції] (с. 121–126). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Коваль, З. (2020). Гумор та сатира як механізми стійкого інформаційно-психологічного впливу. *Актуальні проблеми державного управління*, 1(81), 45–49. <https://doi.org/10.35432/1993-8330appa1812020201813>
- Кондратенко, Н. (2019). Гумор в українському політичному дискурсі. *Культура слова*, 91, 112–121.
- Родний, О. В. (2022). Філософський дискурс теорії комічного. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 14(1(29)), 27–32. <https://doi.org/10.15421/352204>
- Содель, О. С. (2018). Статус комічного у філологічних науках та проблема його відтворення під час перекладу. *Закарпатські філологічні студії*, 2(3), 164–169.

- Столяр, М. (2018). Філософія сміху та гумору в сучасному історико-філософському дискурсі. *Sententiae*, 37(1), 168–178. <https://doi.org/10.22240/sent37.01.168>
- Ущатовська, І. В., & Черниш Є. С. (2024). Різновиди комічного та особливості їхнього мовного вираження в англомовних творах (на матеріалі творчості Т. Пратчетта). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 35((74),4(2)), 52–57. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.4.2/09>
- Apter, M., & Desselles, M. (2012). Disclosure humor and distortion humor: A reversal theory analysis. *Humor*, 25(4), 417–435. <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0021>
- Bergson, H. (2005). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (C. Brereton & F. Rothwell, Trans.). Dover Publications.
- Hatzithomas, L. (2024). Play-mirth theory: a cognitive appraisal theory of humor. *Frontiers in Psychology*, 15, 1473742. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1473742>
- Ilnitsky, V. (2019). The Phenomenon of the Comic in Contemporary Variety Art. *Culture and Arts in the Modern World*, 20, 249–257. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.20.2019.172466>

REFERENCES

- Anuchyna, L. V., Pyvovarova, V. M., & Umanets, O. V. (Eds.). (2022). *Estetyka [Aesthetics]* (2nd ed.). Pravo. <https://dspace.nlu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f2d04ebc-33f0-40b3-9f02-4159ec215734/content> [in Ukrainian].
- Apter, M., & Desselles, M. (2012). Disclosure humor and distortion humor: A reversal theory analysis. *Humor*, 25(4), 417–435. <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0021> [in English].
- Bergson, H. (2005). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (C. Brereton & F. Rothwell, Trans.). Dover Publications [in English].
- Blynova, I. A., & Zernetska A. A. (2021). Humor yak riznovyd komichnoho: kryterii vyokremlennia, teorii realizatsii i zasoby vyrazhennia [Humour as a variety of the comic category: criteria of differentiation, theories of realization and means of expression]. *Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philology. Journalism*, 32((71),1,2), 35–43. <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.1-2/07> [in Ukrainian].
- Boiko, O., & Havrylenko, V. (2021, April 15–16). Ukrainiska rannomoderna smikhova kultura: traktuvannia smishnoho v intelektualnomu prostori [Ukrainian Early Modern Laughter Culture: Interpretation of the Funny in Intellectual Space]. In *Sotsialno-humanitarni aspekty rozvytku suchasnoho suspilstva [Socio-Humanitarian Aspects of the Development of Modern Society]* [Conference proceedings] (pp. 155–159). Sumy State University [in Ukrainian].
- Davydiuk, Yu. (2025). Komichne yak kstetychne yavyshe: suchasni teoretychni pidkhody ta interpretatsii [The comic as an aesthetic phenomenon: Contemporary theoretical approaches and interpretations]. *Current issues of linguistics and translation studies*, 34, 9–15. <https://doi.org/10.31891/2415-7929-2025-34-2> [in Ukrainian].
- Demycheva, A. V. (2019). Suchasnyi politychnyi humor yak polifunktsionalne yavyshe [Modern political humor as polyfunctional phenomenon]. *Bulletin of the Vasyl' Stus Donetsk National University. Series Political sciences*, 4, 96–100. <https://doi.org/10.31558/2617-0248.2019.4.15> [in Ukrainian].
- Donchenko, N. P. (2020, April 23). Humor na estradi: novitni komediini riznovydy [Humor on the stage: the latest comedic varieties]. In *Stsenichne mystetstvo: tvorchy nadbannia*

ta innovatsiini protsesy [Stage art: creative achievements and innovative processes] [Conference proceedings] (pp. 121–126). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

- Hatzithomas, L. (2024). Play-mirth theory: a cognitive appraisal theory of humor. *Frontiers in Psychology*, 15, 1473742. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2024.1473742> [in English].
- Holozubov, O. V. (2010). *Radist i smikh u kulturnykh praktykakh postmodernu: filosofsko-antropolohichni vymiry* [Joy and laughter in postmodern cultural practices: philosophical and anthropological dimensions] [Abstract of PhD Dissertation, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Il'nitsky, V. (2019). The Phenomenon of the Comic in Contemporary Variety Art. *Culture and Arts in the Modern World*, 20, 249–257. <https://doi.org/10.31866/2410-1915.20.2019.172466> [in English].
- Kondratenko, N. (2019). Humor v ukrainskomu politychnomu dyskursi [Humor in ukrainian political discourse]. *Culture of the word*, 91, 112–121 [in Ukrainian].
- Koval, Z. (2020). Humor ta satyra yak mekhanizmy stiikoho informatsiino-psykholohichnoho vplyvu [Humor and satire as mechanisms for persistent informational and psychological impact]. *Actual problems of public administration*, 1(81), 45–49. <https://doi.org/10.35432/1993-8330appa1812020201813> [in Ukrainian].
- Rodnyi, O. V. (2022). Filosofskyi dyskurs teorii komichnoho [Philosophical discourse of Comic theory]. *Philosophy and political science in the context of modern culture*, 14(1(29)), 27–32. <https://doi.org/10.15421/352204> [in Ukrainian].
- Sodel, O. S. (2018). Status komichnoho u filolohichnykh naukakh ta problema yoho vidtvorennia pid chas perekladu [Status of the comic in philological sciences and the problem of its reproduction during translation]. *Zakarpatski filolohichni studii*, 2(3), 164–169 [in Ukrainian].
- Stoliar, M. (2018). Filosofii smikhu ta humoru v suchasnomu istoryko-filosofskomu dyskursi [The Philosophy of Laugh and Humor in the Modern Historical-philosophical Discourse]. *Sententiae*, 37(1), 168–178. <https://doi.org/10.22240/sent37.01.168> [in Ukrainian].
- Ushchapovska, I. V., & Chernysh Ye. S. (2024). Riznovydy komichnoho ta osoblyvosti yikhnoho movnoho vyrazhennia v anhlo-movnykh tvorakh (na materialii tvorchosti T. Pratchetta) [Types of the comical and the features OF their linguistic expression in english-language literature (on the basis of the works of T. Pratchett)]. *Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. Series: Philology. Journalism*, 35((74),4(2)), 52–57. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2024.4.2/09> [in Ukrainian].

Надійшла: 10.03.2026; Прийнято: 17.04.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

THE COMIC AND THE FUNNY IN PERFORMING ARTS IN TERMINOLOGICAL, THEORETICAL AND RECEPTIVE DIMENSIONS

Myroslava Melnyk

PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: mirchukmmm@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2553-5509

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to provide theoretical substantiation for distinguishing between terms "the comic" and "the funny" in performing arts, as well as to specify their peculiarities and interrelations at the levels of stage organisation and reception; to determine the role of humour as a form of the comic; to outline the genre-related, typological and ethical parameters of the manifestation of the comic and the funny in theatre, variety art, circus, dance and performance. **Research methodology.** This study employs the theoretical-analytical method to examine scientific approaches to the interpretation of the comic, the funny and humour; the comparative method to correlate the features of the comic and the funny, as well as to identify the specificities of their manifestation in theatre, variety performance, circus, dance and performance art; the contextual-receptive approach to analyse the dependence of the laughter response in the context of performance, characteristics of the audience, performative specificity and communicative situations. **The scientific novelty** of the study grounds on the systematisation of approaches to the terminological distinction between the comic and the funny in the context of performing arts; in specifying the place of humour as one of the forms of the comic through which incongruity may be actualised at the level of the funny; in generalising receptive and performative factors that determine the variability of the laughter response; in outlining the genre-specific features of the realisation of the comic and the funny. **Conclusions.** Thus, in performing arts, the comic and the funny are closely interconnected. Still, they are not identical phenomena: the comic is associated with the artistic organisation of stage material, whereas the funny manifests itself as a variable receptive effect. It has been established that the nature of the laughter response depends not only on the stage form, but also on the conditions of a certain performance, the preparedness of the audience, the spectator's sense of humour and performative precision. A comparison of different performing forms has shown that in spite of a shared basis of the comic, its stage embodiment acquires genre-specific manifestations. The intensification of the ethical dimension of the comic is also significant, as the absence of the overt laughter does not indicate the absence of the comic, just as the mere fact of laughter does not guarantee the artistic adequacy of stage solutions.

Keywords: comic; funny; performing arts; stage action; reception; laughter response; humour; genre specificity



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362835
УДК 792.028:792.03(091)**ІМПРОВІЗАЦІЙНІ ПРИЙОМИ В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ:
ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ****Артем Позняк^{1а}, В'ячеслав Довженко^{2а}, Анатолій Тихомиров^{3б}**¹ доктор філософії у галузі мистецтва та культури;
e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152² e-mail: sldovgenko@ukr.net; ORCID: 0009-0009-0435-0853³ e-mail: anatolj1948@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5356-7551^а Київський національний університет культури і мистецтв,
ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Мета статті – простежити історичну еволюцію імпровізаційних прийомів у виконавському мистецтві актора та визначити основні етапи їхнього формування в європейській театральній традиції. **Методологія дослідження** ґрунтується на історико-театрознавчому, порівняльному та культурологічному підходах. У роботі використано аналіз наукових джерел, театрознавчих праць і першоджерел, що дає змогу розглянути імпровізацію в контексті змін естетичних, соціокультурних і виконавських парадигм. Метод історичної реконструкції застосовано для виявлення спадкоємності імпровізаційних практик у різних театральних традиціях. **Наукова новизна дослідження** полягає в комплексному осмисленні імпровізації як самостійного виконавського прийому, а не лише допоміжного елемента акторської техніки. У статті систематизовано історичні різні форми акторської імпровізаційної гри. Акцентовано на тягlostі імпровізаційної традиції та її трансформації в умовах професіоналізації театру. **Висновки.** Імпровізація є однією з базових і водночас актуальних форм театального висловлення, що сформувалася в процесі історичного розвитку акторського мистецтва. Різноманіття художніх напрямів і театральних традицій зумовило її становлення як самостійного виконавського прийому, пов'язаного з потребою актора у творчій гнучкості та чутливості до сценічної ситуації. Від античних фарсів і середньовічних містерій до комедії дель арте, шекспірівської сцени та модерністських пошуків Леся Курбаса імпровізація зазнавала трансформацій, зберігаючи функцію живої взаємодії між актором і глядачем. У ХХ столітті, попри посилення режисерського контролю, вона не лише збереглася в театральній практиці, а й набула ознак окремого напрямку. У сучасному театрі імпровізація є інструментом творчої свободи, емоційної достовірності й інтерактивної комунікації.

Ключові слова: імпровізація; акторське мистецтво; виконавський прийом; історія театру; сценічна дія; театральна традиція; взаємодія з глядачем.

Постановка проблеми

Прийоми імпровізації в акторському мистецтві протягом багатьох століть слугували важливим інструментом у процесі сценічного образотворення. На сучасному етапі розвитку театру імпровізація залишається актуальним засобом виразності: у багатьох виставах актори під час дії змінюють свою поведінку відповідно до обставин, реагуючи на сценічну ситуацію. Хоча на сьогодні ці імпровізаційні елементи часто набувають попередньо підготовленої форми, вони зберігають ключові риси, зокрема фокус на спонтанності та живій взаємодії.

Здатність до імпровізації є важливим чинником розвитку акторської техніки та професійної майстерності. Імпровізаційна практика створює умови для опанування широкого спектра емоційних станів, сприяє формуванню швидкої реакції на зміну сценічних обставин і розвитку навичок ефективної взаємодії з партнерами на сцені. Осмислення імпровізаційних технік у їхньому історичному розвитку дає змогу акторові розширити власний виконавський інструментарій та адаптуватися до різних жанрових форм і художніх контекстів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

До вивчення акторської імпровізації зверталася низка зарубіжних дослідників, серед яких вирізняється Кіт Джонстон (Johnstone, 2018). Його праця «Імпро: Театр імпровізації» є фундаментальним дослідженням, що охоплює як теоретичні засади, так і практичні аспекти імпровізації. Автор розглядає імпровізацію як важливий компонент акторської техніки, аналізуючи її історичне підґрунтя, зокрема традиції комедії дель арте, що значною мірою вплинули на формування сучасного підходу до сценічної спонтанності. До питання історії та методології імпровізації у «Секонд Сіті» («The Second City») звертаються автори альманаху під редакцією Анни Лібери (Libera, 2004). Ця комедійна трупа, що згодом утвердилася як провідна інституція у світі імпровізаційного театру, стала піонером у використанні імпровізації для розвитку акторських талантів і створення сатиричних ревію. У текстах альманаху наявні також історичні відсилання до театральних традицій імпровізації. Ентоні Фрост і Ральф Ярроу (Frost & Yarrow, 1990) розглядають імпровізацію як метод, практику та філософію акторського існування на сцені, звертаючись до історичних прикладів від античного театру до ХХ ст. Їхній підхід дає змогу простежити еволюцію імпровізаційної техніки в контексті змін естетичних і соціокультурних парадигм.

Хоча дослідження Марвіна Карлсона (Carlson, 1993) не зосереджене безпосередньо на аналізі імпровізації як окремої театральної практики, воно пропонує широкий історико-культурний контекст розвитку театру й акторських стилів гри, серед яких розглядають й імпровізаційні форми. Такий підхід дає змогу осмислити імпровізацію як невід'ємний складник театральної традиції в різні історичні періоди.

Імпровізація як виконавський прийом у театральному мистецтві поки що не отримала достатньо глибокого висвітлення в українському науковому дискурсі. Водночас окремі аспекти цієї теми порушено в працях таких дослідників, як

Валерій Пацунов, Ніна Гусакова, Тетяна Губрій (2019), Вікторія Стрельчук (2015) та Валерія Штефюк (2021). Їхні публікації містять цінний науковий матеріал, що дав змогу заглибитися в обрану тему дослідження, здійснити аналіз стану її опрацювання в українському театрознавстві, а також простежити вплив імпрівізаційних практик на вітчизняних акторів і театральних діячів. Зазначені праці стали важливою джерельною основою для цього дослідження.

Мета статті – простежити історичну еволюцію імпрівізаційних прийомів у виконавському мистецтві актора та визначити основні етапи їхнього формування в європейській театральній традиції.

Виклад основного матеріалу

Неважно погодитися з думкою про те, що театр є мистецтвом, найближчим до життя, адже акт творення відбувається тут і зараз – у безпосередній присутності глядача. Жива взаємодія актора з аудиторією, емоційна безпосередність та ситуаційна непередбачуваність – усі ці чинники створюють унікальну форму художнього досвіду, притаманну саме театральному мистецтву. Однією з ключових категорій, що визначає цю унікальність, є гра. Процес гри, зокрема акторської, здатен викликати творче піднесення, естетичну насолоду та глибоке особистісне залучення у виконавців. Особливо яскраво це виявляється в імпрівізації, що втілює сутність акторської творчості як вільного, інтуїтивного й експресивного самовираження.

48

Сергій Безклубенко (2008) так слушно визначає суть поняття імпрівізації у мистецтві: «це своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання» (с. 141).

Імпрівізація ґрунтується на залученні підсвідомих ресурсів виконавця та часто здійснюється за відсутності чітко визначеної моделі дії. Вона передбачає свободу вираження – у русі, слові, жесті – і в такий спосіб відкриває нові можливості для творчого дослідження процесу сценічного образотворення. Імпрівізаційна дія охоплює повний спектр емоційних станів, дозволяючи актору не так показувати, як проживати сценічні обставини. У цьому сенсі імпрівізація постає ефективним інструментом досягнення акторської правдивості та сценічної достовірності. Вона дає змогу реалізувати широко вживану театральну формулу «жити на сцені», яка передбачає глибоке емоційне включення та автентичне переживання.

Водночас важливо відмежовувати професійну імпрівізацію від непрофесійних проявів сценічної неорганізованості, коли актор довільно змінює авторський текст або затверджені мізансцени не з творчої ініціативи, а внаслідок недостатньої підготовки та відсутності засвоєння репетиційного матеріалу. Подібні дії часто свідчать не про мистецьку свободу, а про відсутність виконавської дисципліни.

Перші прояви імпрівізації в акторській практиці простежують ще в античну добу – формотворчий етап театального мистецтва. Як зазначають О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014), «найдавніші збережені оповіді про походження грецької

драми ... виводять трагедію з імпровізацій солістів дифірамбів» (с. 27). Водночас варто наголосити, що давньогрецький театр, тісно пов'язаний із релігійним культом Діоніса, мав канонічну структуру: фіксовані тексти, міфологічний сюжет, маски та сталі мізансценування – усе це обмежувало можливості акторської імпровізації.

Поza межами культового театру поступово формувалася вулична народна традиція, вільніша у формах. Так виник жанр мімів – коротких побутових сценок без фіксованого тексту, що не потребували театральної сцени, адже виконували їх просто неба чи у приватних оселях. Актори використовували міміку, жести та живу мову, створюючи сатиричні образи на актуальні теми. Як зазначають О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014), «мім був частково імпровізованим і тому вимагав таланту до вигадування діалогу, організації дії та руху» (с. 73).

Саме традицію мімів доцільно розглядати як один із перших прикладів акторської імпровізації в історії європейського театру. Їхню діяльність протиставляли канонічним нормам культового театру, сприймали як вульгарну або маргінальну, однак саме вона започаткувала лінію спонтанного, живого виконання, що згодом стало важливим напрямом в еволюції акторської майстерності.

Шукаючи у джерелах згадки про витоки імпровізації в античному театральному мистецтві, варто звернути увагу на постать Герода (іноді Геронд, грец. Ἡρώδας / Ἡρώνας) – давньогрецького поета, який жив у III ст. до н. е. і є автором своєрідного жанру коротких побутових сценок – міміямбів. Ці твори, що за формою нагадували драматичні монологи або діалоги з яскраво вираженим комічним ефектом, були написані у віршованому розмірі, близькому до розмовної мови. У 1890–1891 роках у Фаюмському оазисі (Єгипет) було знайдено папірус, що містив вісім міміямбів Герода. Ця знахідка стала безцінним джерелом для дослідження раних форм побутової сатири й театральної імпровізації в елліністичну добу. У сценках, таких як «Сваха» (I), «Школа» (III), «Подружки» (VI), зображено звичайне міське життя, а також відтворено характери простолюддя, що нечасто зустрічались у «високому» грецькому театрі (Herodas, 1904, Kenyon, 1891, Arnott, 1971).

Особливістю міміямбів є імітаційна природа сценок, які, ймовірно, були створені для одного актора або малої кількості виконавців. Деякі вчені припускають, що міміямби Герода слугували основою для імпровізованого виконання, під час якого актор, спираючись на загальну канву, міг вільно варіювати інтонацію, міміку й навіть текст, адаптуючи його до конкретної ситуації чи аудиторії (Arnott, 1971, Storey, 2003). Зважаючи на це, саме Герода і його міміямби можна розглядати як одне з найраніших історичних свідчень застосування імпровізаційних прийомів у театральному виконанні. Хоч самі тексти міміямбів були письмово зафіксовані, їхнє сценічне втілення, ймовірно, допускало спонтанність, а акторська гра ґрунтувалася на імітації, карикатурі та жвавій реакції на побутову дійсність, що й наближує ці твори до поняття театральної імпровізації в сучасному розумінні.

Поруч із мімами в античному театрі формувався жанр пантоміми, що досяг розквіту в період еллінізму та Римської імперії. Його засновниками вважають колишніх рабів Піладеса та Батіллу, які підняли пантоміму до рівня «високого

мистецтва» за імператора Августа (*Other Types of Roman Theater*, n.d.). Жанр походить із ритуальних обрядів і вирізняється експресивною пластикою, жестами й масками замість слів. Згодом пантоміма еволюціонувала в розважальну імпровізаційну форму, що вплинула на подальший розвиток безслівного сценічного мистецтва. У римському контексті жанр пантоміми справив глибокий культурний вплив. Пантоміма, хоч і сформувалася в обрядовому контексті, швидко еволюціонувала в імпровізаційну виконавську форму, де тілесні засоби й маски замінили слово, заклавши підвалини сучасного імпровізованого сценічного мистецтва.

Давньоримський театр має витоки в народних імпровізаційних традиціях. О. Г. Брокетт та Ф. Г. Гілді (2014, с. 58) зазначають, що, за свідченням римського поета Горація (65–8 рр. до н. е.), витоки латинського театру пов'язані з імпровізованими, нерідко сатиричними й образливими віршованими діалогами блазнів, які, вдягаючи маски, розважали публіку під час свят урожаю та весільних урочистостей. Одним із таких жанрів були фесценіни (лат. *fescēnīna carmīna*) – поетичні імпровізації з елементами сатири, що відзначалися живою мовою та дією. Вони стали важливим фольклорним джерелом формування професійного театру та започаткували імпровізаційну традицію в римській сцені (Gill, 2025).

Імпровізаційні техніки мімів стали джерелом натхнення для Тита Макція Плавта – одного з найвизначніших римських комедіографів. Його комедії вирізнялися динамічністю, сатиричною загостреністю, яскравою мовою, тілесною експресією та жвавими діалогами, що мають багато спільного з імпровізаційною практикою (Ковбасенко, 2012, с. 185). Отже, мімічна традиція, попри свою маргінальність в очах сучасників, стала важливим підґрунтям для формування сценічної імпровізації як прийому, який згодом набув статусу повноцінного мистецького виконавського прийому в комедійному жанрі.

У давньоримському театрі жанр ателани посідав важливе місце як одна з найдавніших форм італійського народного фарсу. Він виник у III ст. до н. е. в місті Ателла (Кампанія) і відзначався сільським походженням та яскраво вираженою імпровізаційною основою. Основою сценічної дії був лише загальний сюжет або тема, тоді як діалоги, сценічна взаємодія та розвиток подій формувалися в процесі гри. Така структура забезпечувала гнучкість, елемент несподіванки та безпосередній контакт із глядачем. Імпровізація була ключовим принципом, що забезпечував живу й динамічну театральну форму. Навіть коли ателани почали фіксуватися письмово в I ст. до н. е., виконавська свобода зберігалася. Типові маски персонажів – *Maccus*, *Vucco*, *Pappus*, *Dossennus* і *Manducus* – давали змогу акторам швидко змінювати ролі, залишатися анонімними та зберігати гнучкість у побудові комедійної дії. Маска й імпровізація взаємодоповнювалися, підтримуючи пластичну та вербальну експресію, що стала основою для подальшого розвитку традицій сценічної імпровізації (*fabula Atellana*, n.d., Hrkach, 2013).

У народному мистецтві давньоримського театру важливе місце посіли виступи гістріонів – мандрівних акторів. Вони зазвичай спеціалізувалися на імпровізації та жартівливих сценічних виступах. Гістріони мали великий вплив на розвиток римського театру, а їхні вистави склалися з багатьох жанрів: від

комедій до драматичних постановок. Гістріони використовували різноманітні реквізити та маски для вираження своїх персонажів. Вони також використовували танці, спів і різноманітні акробатичні вправи, щоб зробити свої виступи цікавими й захопливими (Брокетт & Гілді, 2014). Актори-гістріони рідко працювали за суворим сценарієм. Вони отримували лише загальну тему, а потім неначе «імпробізували» в діалогах та ситуаціях залежно від аудиторії.

Виконавці англійських і французьких містерій, мораліте та фарсових комедій X–XII століть активно використовували імпробізаційні прийоми, навіть коли дія відбувалася за заздалегідь визначеними сценаріями. Актори мали можливість додавати репліки, жарти, реагувати на реакцію глядачів і залучати їх до вистави, що сприяло живості й інтерактивності сценічного досвіду, якщо порівнювати зі строгими церковними обрядовими діями.

У циклі англійських містерій (Smith, 1885) драматичні персонажі прямо зверталися до глядачів: промовляли проповіді, жартували, навіть провокували аудиторію до реакції. Це створювало ефект «святкового інтердискурсу», де межі між виконавцем і глядачем ставали нечіткими.

У монографії О. Клековкін (2006), звертаючись до аналізу діяльності найвідомішого серед театральних братств Франції – «Братства Страстей» у Парижі (Confrerie de la Passion), наводить фрагмент звернення паризького прокурора до парламенту, що свідчить про акторську імпробізацію під час виконання текстів містерій, які дозволили єпископи або міські магістрати:

Ці низькі люди – усякі теслі, міські сторожі, торгівці рибою – на подібних справах не розуміються. Вони вирішили виконувати «Дії святих апостолів», додаючи від себе чимало апокрифічних речей на початку, а в кінці – непристойні фарси. Їхня гра тривала шість-сім місяців, і це зменшувало побожність і благодійність глядачів, сприяло скандалам і глузуванню. (с. 143)

Цей випадок ілюструє, що імпробізація в середньовічному театральному ремеслі була як інтерактивна практика, але часто суперечила офіційним очікуванням церкви та держави.

Відокремившись від церковної драми та набувши провідного значення у народному театрі, у XIII столітті формується окремий сценічний жанр – фарс. Його перші форми базувалися на імпробізації: сюжет створювався безпосередньо під час виступу, хоча згодом деякі сценарії почали фіксувати письмово. Основу фарсу становили тілесна комічність, абсурдність ситуацій та гротескні персонажі. Інтеракція з глядачем передбачала імпробізаційний елемент, оскільки виконавці отримували значну свободу в сценічному самовираженні. Актори вдавалися до міміки, жестів, пластики та спонтанного діалогу, активно взаємодіючи з публікою. Адаптація до реакцій глядачів ставала невід'ємним складником вистав, посилюючи комунікативний складник театрального дійства. Імпробізаційна природа фарсу вимагала від виконавців гнучкості й винахідливості, що сприяло становленню живого, інтерактивного характеру народного театру (Брокетт & Гілді, 2014).

Саме фарсовий жанр середньовічного театру став основою для формування одного з найвищих досягнень італійського театру епохи Відродження – комедії дель арте. Цілком обґрунтовано можна розглядати народний театр Італії XIV–XVI століть як феномен імпровізаційної природи та сценічного експерименту. У цей період театр в Італії переживав етап активного розвитку, що супроводжувався розширенням творчої свободи акторів і театральних труп у трактуванні популярних комічних сюжетів. Саме за таких сприятливих умов виникає комедія дель арте – форма професійного театру, що ґрунтувалася на фіксованих сценарних схемах (*canovacci*), проте передбачала широку акторську імпровізацію, особливо в діалогах, сценах взаємодії з публікою та фізичній грі. Спадкоємність із середньовічним фарсом виявляється у використанні типізованих персонажів, масок, гострої сатири та тілесного гумору.

О. Клековкін (2012) пише про це так:

Основний акцент у театрі масок робився на пластичній майстерності, мистецтві заміни довгих промов кількома жестами-знаками, а також на *хореографічній* організації гри. Свою майстерність виконавець демонстрував здебільшого у мистецтві варіації, спритної подачі реплік і *lazzi* (жартів, притаманних театрові) – імпровізованого обігрування речей, зовнішності, костюмів, елементів декорацій тощо. (с. 605)

52

Шекспірівська сцена стала важливим етапом легітимації акторської імпровізації. Актори, попри наявність чіткого драматургічного тексту, мали простір для імпровізацій – у вигляді реплік, інтонацій, взаємодії з публікою. Така свобода давала змогу адаптувати гру до ситуації та залучати глядачів до події. Імпровізація у цьому театрі виходила за межі вербального, охоплюючи психофізичну дію, реакцію на партнера й середовище. Вона вимагала майстерності, гнучкості й присутності «тут і тепер», стаючи ознакою професійного ренесансного актора (Stern, 2000).

Занепад імпровізації в акторському мистецтві пов'язаний зі становленням професійних національних театрів наприкінці XIX – на початку XX століття. Проте цей процес почався ще у XVIII столітті з появою стаціонарних театрів, посиленням ролі режисера та ускладненням сценічної дисципліни. Імпровізаційні форми витіснялися з головної сцени, переходячи до маргінальних просторів – ярмарків, кабаре, клубів. Хоч імпровізація втратила провідну позицію, вона не зникла, а пристосувалася до нових соціокультурних реалій (Брокетт & Гілді, 2014).

У межах формування сучасного театрального акторського мистецтва ключову роль у переосмисленні природи сценічної дії та імпровізації відіграв метод Костянтина Станіславського. Його система стимулювала актора до «живих» реакцій у межах наперед заданої структури, сприяючи появі органічної, емоційно достовірної гри. Принцип «якби» – уявне перенесення актора в запропоновані обставини ролі через запитання «що б я зробив, якби...» – та робота з «колом уваги» – зосередження психофізичної уваги актора на певному об'єкті або партнері в сценічному просторі – створювали передумови для природної та спонтанної взаємодії як між партнерами на сцені, так і з глядачем, наближаючи акторську дію до імпровізаційної природи сценічного існування (Станіславський, 1953).

Лесь Курбас, реформатор українського театру, прагнув вивільнити актора з підпорядкування винятково літературному тексту та режисерським схемам. У студіях «Березоля» імпровізація була інструментом дослідження глибин людського Я та формування колективного актора, де емоційна пластика поєднувалася з інтелектуальною експресією. Лесь Курбас (2001) зазначав: «Режисерський театр – це і є акторський театр у межах художньої композиції вистави» (с. 568). Але підкреслював: «Імпровізація хороша лише в порядку шукання – не стихійна» (с. 568). Передбачаючи розвиток театру в напрямку постдраматизму, він надавав імпровізації провідну роль: «Можливо, що слів майже не буде... .. Можливо, що відродиться театр імпровізації ... у різній, новій диференціації театру» (с. 31).

З другої половини ХХ століття імпровізація стала самостійним театральним жанром. Театри імпровізації, такі як «The Second City» у Чикаго та «The Groundlings» у Лос-Анджелесі, функціонували як лабораторії розвитку сценічних технік. Ідеологічно вони спиралися на швидке реагування, спільне створення сюжету та тісну взаємодію з глядачем. Театральна компанія «The Second City», заснована у 1959 році, стала найстаршим постійним театром імпровізації в англomовному світі і зробила акцент на сатиричну імпровізацію як спосіб творчого вираження (Second City 40th, 1999). «The Groundlings», що започаткував Гері Остін у 1974 році в Лос-Анджелесі, базувався на методиках Віоли Сполін (Spolin, 1999) та спеціалізувався на імпровізаційному скетч-комедійному підході. Також з'явилися імпровізаційні фестивалі та міжнародні воркшопи, які сприяли обміну практиками серед митців по всьому світу. У цифрову добу ці традиції перейшли до онлайн-простору – від коротких скетчів до інтерактивних стримів.

Висновки

Імпровізація є однією з найдавніших і водночас найактуальніших форм театрального висловлення. Історичний розвиток театрального мистецтва, різноманіття художніх напрямів і традицій сприяли формуванню імпровізації як окремого виконавського прийому. Цей феномен не міг не виникнути – він є закономірною відповіддю на потребу актора в живому творчому пошуку, гнучкості мислення та чутливості до сценічної миті. Від античних фарсів і середньовічних містерій до комедії дель арте, шекспірівського театру й модерністських пошуків Леся Курбаса акторська імпровізація постійно еволюціонувала, зберігаючи живий зв'язок між актором і глядачем. У ХХ столітті, незважаючи на зростання ролі режисера, імпровізація не тільки збереглася, а й оформилась як самостійний напрям. Сьогодні вона залишається важливим інструментом творчої свободи, емоційної автентичності та інтерактивного діалогу в театрі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом імпровізації як складника сучасної акторської педагогіки та репетиційного процесу. Доцільним видається вивчення конкретних методик розвитку імпровізаційних навичок у професійній підготовці актора, а також зіставлення імпровізаційних практик у драматичному, фізичному та постдраматичному театрі. Окремого наукового осмислення потребує взаємодія імпровізації з режисерською струк-

турою вистави, а також її функціонування в умовах міждисциплінарних і мультимедійних театральних форм. Подальші дослідження в цьому напрямі сприятимуть розширенню теоретичних уявлень про імпровізацію як динамічний інструмент сценічного мислення та актуалізуватимуть її значення в сучасному театральному процесі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Безклубенко, С. (2008). Імпровізація. В *Мистецтво: терміни та поняття: Т. 1. А–Л* (с. 141). Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, & Г. Сташків, пер.). Літопис.
- Клековкін, О. Ю. (2006). *Блазні Господні: нарис історії Біблійного театру*. АртЕк.
- Клековкін, О. Ю. (2012). *THEATRICA. Лексикон*. Фенікс. https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Theatrica_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke1lqmdp0ktip48i0
- Ковбасенко, Ю. І. (2012). *Антична література* (2-ге вид.). Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, упоряд., М. Москаленко, ред.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Пацунов, В., Гусакова, Н., & Губрій, Т. (2019). Роль імпровізації в театральній творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2(2), 194–204. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186658>
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою: Ч. 1-2. Щоденни кучня* (Т. Ольховський, пер., Ф. Гаєвський, ред.). Мистецтво.
- Стрельчук, В. О. (2015). Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301>
- Штефюк, В. Д. (2021). Акторський тренінг Майкла Сен-Дені: імпровізація в масці. *Мистецтвознавчі записки*, 39, 267–274. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238738>
- Arnott, W. G. (1971). Herodas and the Kitchen Sink. *Greece and Rome*, 18(2), 121–132. <https://doi.org/10.1017/S0017383500017988>
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre: A historical and critical survey from the Greeks to the present*. Cornell University Press.
- fabula Atellana. (n.d.). In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 10, 2026, from https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm_source=chatgpt.com
- Frost, A., & Yarrow, R. (1990). *Improvisation in drama*. Macmillan Education.
- Gill, N. S. (2025, May 5). *Roman Theater. Types of plays in the Ancient Roman Theater*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/ancient-roman-theater-119440>
- Herodas. (1904). *The Mimes of Herodas* (J. A. Nairn, Ed.). Clarendon Press. <https://archive.org/details/mimesherodas01herogooq/mode/2up>
- Hrkach, J. (2013, July 1). *Theatre in Ancient Rome: Background, plays, theory, and variety entertainments*. The history of theatre according to Dr Jack. <https://heironimohrkach.blogspot.com/2013/07/theatre-in-ancient-rome-background.html>
- Johnstone, K. (2018). *Impro: Improvisation and the Theatre*. Bloomsbury.

- Kenyon, F. G. (Ed.). (1891). *Classical texts from Papyri in the British Museum including the newly discovered poems of Herodas*. Clarendon Press. https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Libera, A. (2004). *The second city almanac of improvisation*. Northwestern University Press.
- Other Types of Roman Theater*. (n.d.). Encyclopedia.com. Retrieved January 10, 2026, from <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/other-types-roman-theater>
- Second City 40th Anniversary Celebration*. (1999, December 9). Chicago Reader. <https://chicagoreader.com/arts-culture/second-city-40th-anniversary-celebration-2/>
- Smith, L. T. (Ed.). (1885). *York plays; the plays performed by the crafts or mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th centuries now first printed from the unique manuscript in the library of Lord Ashburnham*. Clarendon Press. <https://archive.org/details/yorkplaysplaysp00smitgoog/page/n34/mode/2up>
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Northwestern University Press.
- Stern, T. (2000). *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press.
- Storey, I. C. (2003). *Eupolis, Poet of old comedy*. Oxford University Press.

REFERENCES

- Arnott, W. G. (1971). Herodas and the Kitchen Sink. *Greece and Rome*, 18(2), 121–132. <https://doi.org/10.1017/S0017383500017988> [in English].
- Bezklubenko, S. (2008). Improvizatsiia [Improvisation]. In *Mystetstvo: terminy ta poniattia: T. 1. A–L* [Art: Terms and Concepts: Vol. 1. A–L] (p. 141). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Brokett, O. G., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [History of Theatre] (T. Dytna, N. Kozak, H. Leliv, & H. Stashkiv, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Carlson, M. (1993). *Theories of the theatre: a historical and critical survey from the Greeks to the present*. Cornell University Press [in English].
- Fabula Atellana. (n.d.). In *Encyclopedia Britannica*. Retrieved January 10, 2026, from https://www.britannica.com/art/fabula-Atellana?utm_source=chatgpt.com [in English].
- Frost, A., & Yarrow, R. (1990). *Improvisation in drama*. Macmillan Education [in English].
- Gill, N. S. (2025, May 5). *Roman Theatre. Types of plays in the Ancient Roman Theater*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/ancient-roman-theater-119440> [in English].
- Herodas. (1904). *The Mimes of Herodas* (J. A. Nairn, Ed.). Clarendon Press. <https://archive.org/details/mimesherodas01herogooq/mode/2up> [in English].
- Hrkach, J. (2013, July 1). *Theatre in Ancient Rome: Background, plays, theory, and variety entertainments*. The History of Theatre According to Dr Jack. <https://heironimohrkach.blogspot.com/2013/07/theatre-in-ancient-rome-background.html> [in English].
- Johnstone, K. (2018). *Impro: Improvisation and the Theatre*. Bloomsbury [in English].
- Kenyon, F. G. (Ed.). (1891). *Classical texts from Papyri in the British Museum including the newly discovered poems of Herodas*. Clarendon Press. https://books.google.com.ua/books?id=7lHeuTRvm08C&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [in English].

- Klekovkin, O. Yu. (2006). *Blazni Hospodni: narys istorii Bibliinoho teatru* [The Lord's Fools: A sketch of the history of the Biblical theatre]. ArtEK [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2012). *THEATRICA. Leksykon* [THEATRICA. Lexicon]. Feniks. https://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Theatrica_Leksykon.pdf?PHPSESSID=neo8hifpnke11qmdp0ktp48i0 [in Ukrainian].
- Kovbasenko, Yu. I. (2012). *Antychna literatura* [Ancient Literature] (2nd ed.). Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of Theatre] (M. Labinskyi, Comp., M. Moskalenko, Ed.). Solomiya Pavlychko Publishing House "Fundamentals" [in Ukrainian].
- Libera, A. (2004). *The Second city almanac of improvisation*. Northwestern University Press [in English].
- Other Types of Roman Theatre*. (n.d.). Encyclopedia.com. Retrieved January 10, 2026, from <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/other-types-roman-theater> [in English].
- Patsunov, V., Husakova, N., & Hubrii, T. (2019). Rol improvizatsii v teatralnii tvorchosti [Improvisation Role in Theatrical Creativity]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(2), 194–204. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.2.2019.186658> [in Ukrainian].
- Second City 40th Anniversary Celebration*. (1999, December 9). Chicago Reader. <https://chicagoreader.com/arts-culture/second-city-40th-anniversary-celebration-2/> [in English].
- Shtefiuk, V. D. (2021). Aktorskyi treninh Maikla Sen-Deni: improvizatsiia v mastsi [Actress training by Michael Saint-Denis: improvisation in a mask]. *Notes on Art Criticism*, 39, 267–274. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238738> [in Ukrainian].
- Smith, L. T. (Ed.). (1885). *York plays: the plays performed by the crafts or mysteries of York on the day of Corpus Christi in the 14th, 15th, and 16th centuries, now first printed from the unique manuscript in the library of Lord Ashburnham*. Clarendon Press. <https://archive.org/details/yorkplaysplaysp00smitgoog/page/n34/mode/2up> [in English].
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the Theatre: A Handbook of teaching and directing Techniques*. Northwestern University Press [in English].
- Stanislavskyi, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu: Ch. 1-2. Shchodennyk uchnia* [The actor's work on himself: Ch. 1-2. Student's diary] (T. Olkhovskiy, Trans., F. Haievskiy, Ed.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stern, T. (2000). *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press [in English].
- Storey, I. C. (2003). *Eupolis, Poet of old comedy*. Oxford University Press [in English].
- Strelchuk, V. O. (2015). Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk vykhovannia maibutnikh rezhyseriv estrady [Improvisation as an important factor in the education of future stage directors]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301> [in Ukrainian].

Надійшла: 05.02.2026; Прийнято: 19.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**IMPROVISATIONAL TECHNIQUES IN ACTING:
HISTORICAL EVOLUTION IN THE EUROPEAN THEATRICAL TRADITION****Artem Pozniak^{1a}, Viacheslav Dovzhenko^{2a}, Anatolii Tykhomyrov^{3b}**¹ PhD in Arts and Culture; e-mail: licum@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6308-2152² e-mail: sldovgenko@ukr.net; ORCID: 0009-0009-0435-0853³ e-mail: anatolij1948@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5356-7551^a Kyiv National University of Culture and Arts,

Private Higher Educational Institution 'Kyiv University of Culture', Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the article is to trace the historical evolution of improvisational techniques in the performing arts and to identify the main stages of their formation in the European theatrical tradition. **The research methodology** is based on historical, theatrical, comparative, and cultural approaches. The work uses analyses of scientific sources, theatre studies, and primary sources, which allow improvisation to be considered in the context of changes in aesthetic, sociocultural, and performing paradigms. The method of historical reconstruction is used to identify the continuity of improvisational practices in different theatre traditions. **The scientific novelty** of the study lies in a comprehensive understanding of improvisation as an independent performance technique, rather than merely an auxiliary element of acting technique. The article systematises the historical forms of improvisational acting. It emphasises the continuity of the improvisational tradition and its transformation in the context of theatre's professionalisation.

Conclusions. Improvisation is one of the basic and at the same time relevant forms of theatrical expression, which has developed in the course of the historical development of acting. The diversity of artistic trends and theatrical traditions has led to its emergence as an independent performing technique, linked to the actor's need for creative flexibility and sensitivity to the stage situation. From ancient farces and medieval mysteries to commedia dell'arte, Shakespearean theatre and Les Kurbas' modernist explorations, improvisation has undergone transformations while retaining its function of lively interaction between actor and audience. In the 20th century, despite increased directorial control, it not only remained a part of theatrical practice but also acquired the characteristics of a separate genre. In contemporary theatre, improvisation is a tool for creative freedom, emotional authenticity and interactive communication.

Keywords: improvisation; acting; performance technique; theatre history; stage action; theatre tradition; interaction with the audience.



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362841

УДК: 792.01:168.33:[808.55:159.943]:001"19/20"

**АБСУРД ЯК КАТЕГОРІЯ ТЕАТРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ:
ПРОБЛЕМИ МОВИ, ДІЇ ТА ТІЛЕСНОСТІ
В НАУКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ****Юлія Шевченко^{1а}, Віра Михайленко^{2а}, Леонід Космін^{3а}**¹e-mail: sopmobi431@gmail.com; ORCID: 0009-0004-7859-9495²e-mail: vira_mykhailenko@xdak.ukr.edu; ORCID: 0009-0005-6381-9413³e-mail: kosminlg@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6783-1886^аХарківська державна академія культури, Харків, Україна**Анотація**

Мета дослідження. Стаття спрямована на систематизацію сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових підходів інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть з акцентом на проблемах сценічної мови, дії та тілесності в межах театрознавчого дискурсу. Дослідження має на меті вийти за межі жанрово-стильового тлумачення театру абсурду і продемонструвати, що абсурд функціонує як структуроутворювальний чинник сценічної реальності, який визначає трансформацію драматургічної логіки, акторської майстерності та режисерських стратегій ХХ століття. **Методологія дослідження.** Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує інструменти театрознавчого аналізу, філософської антропології та теорії акторської майстерності. Застосовано структурно-семіотичний аналіз для виявлення функцій дії, мовлення і пластики у сценічних моделях абсурду, а також герменевтичний підхід для інтерпретації абсурду як форми репрезентації екзистенційного досвіду людини ХХ століття. Компаративний аналіз дозволив співвіднести класичні абсурдистські практики із післядраматичними театральними формами. **Наукова новизна дослідження** полягає у систематизації сучасних театрознавчих підходів до аналізу феномену абсурду як комплексної категорії, що поєднує вербальні, тілесні та перформативні механізми сценічної комунікації. У статті виявлено методологічні обмеження наявних інтерпретацій та обґрунтовано необхідність інтегрованого аналізу мови, дії і тілесності в межах єдиної аналітичної моделі. Особливе значення має залучення практичного сценічного матеріалу – канонічних постановок п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера, що дозволило верифікувати теоретичні положення на емпіричному рівні. **Висновки.** Здійснено системний аналіз сучасних наукових підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть. Виявлено домінування філософсько-антропологічного, семіотичного та перформативного напрямів дослідження, кожен з яких по-різному інтерпретує взаємодію мови, дії та тілесності. Аналіз канонічних сценічних інтерпретацій дозволив продемонструвати, що абсурд функціонує як складна система сценічних принципів, де дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної комунікації. Отримані результати мають значення для розвитку сучасного театрознавства і театральної педагогіки.

Ключові слова: сценічне мислення; екзистенційна репрезентація; акторська партитура; тілесна семантика

© Юлія Шевченко, Віра Михайленко, Леонід Космін, 2026

Постановка проблеми

У театрознавстві ХХ століття феномен абсурду тривалий час розглядався переважно як жанрово-стильова характеристика окремої драматургічної течії, що зумовило фрагментарність його аналізу та недостатню увагу до внутрішніх механізмів сценічного мислення. Такий підхід не дозволяє повною мірою пояснити, яким чином абсурд функціонує як цілісний принцип організації дії, мовлення і пластики та як він пов'язаний із філософсько-антропологічним досвідом людини ХХ століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення абсурду в контексті трансформацій акторської майстерності та режисерських практик, де класичні моделі психологічного реалізму виявляються недостатніми для аналізу неklasичних театральних форм. Вирішення цієї проблеми має важливе теоретичне значення для уточнення понятійного апарату сучасного театрознавства та практичну цінність для підготовки акторів і режисерів, орієнтованих на роботу з післякласичними сценічними мовами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У вітчизняному культурологічному дискурсі важливим підґрунтям для аналізу сценічної мови є дисертація О. Доманської (2012). Значний внесок у вивчення абсурдистської драматургії здійснено у працях, присвячених творчості Е. Йонеско та С. Беккета. Дослідження В. Перейра (Pereira, 2016) демонструє, що сценічні ремарки Е. Йонеско виходять за межі допоміжного тексту і формують самостійну театральність. У працях Дж. Бігнелл (Bignell, 2021) і М. Гірдууд (Girdwood, 2019) акцентовано увагу на голосі та хореографічності як ключових елементах беккетівської сцени. У роботах О. Абрамович і А. Кудренко (2020) пластична виразність розглядається як фундаментальний компонент професійної підготовки актора, а у науковій розвідці А. Меженіна та Ю. Циватої (2021) специфіка акторської майстерності осмислюється в контексті післядраматичного театру. Проблему інноваційних театральних практик, сформованих під впливом драматургії Беккета, розглядають І. Іващенко та В. Стрельчук (2018). Дослідження А. Макмаллан і Г. Сондерс (McMullan & Saunders, 2018) фокусуються передусім на режисерських і культурних стратегіях, а не на антропологічних підставах сценічного абсурду. Філософсько-антропологічний вимір проблеми репрезентовано в дисертації В. Ведмедева, а також у праці А. Чачич (Čačić, 2025), що пропонує міждисциплінарний погляд на абсурд крізь призму деградації мовлення та втрати стабільних семантичних структур.

Отже, попри значну кількість наукових праць, неvirішеною залишається проблема цілісного аналізу абсурду як принципу сценічного мислення, що поєднує дію, мову і пластику у цілісну антропологічно зумовлену систему.

Метою статті є аналіз і систематизація сучасних вітчизняних та зарубіжних наукових підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть з акцентом на проблемах сценічної мови, дії і тілесності в межах театрознавчого дискурсу.

Виклад основного матеріалу

У сучасному театрознавстві феномен абсурду осмислюється в межах кількох провідних теоретичних парадигм, кожна з яких акцентує увагу на різних аспектах сценічної комунікації. Філософсько-антропологічний підхід інтерпретує абсурд як форму репрезентації екзистенційної кризи людини модерної та постмодерної доби, пов'язаної з утратою стабільних смислових орієнтирів і руйнуванням традиційних моделей ідентичності. У цьому контексті сценічна форма розглядається як засіб фіксації меж людського пізнання та саморозуміння. Семіотичний підхід зосереджується на аналізі абсурду як особливої знакової системи, у межах якої відбувається дестабілізація усталених механізмів означування. Перформативний і виконавський підхід наголошує на тілесному вимірі абсурду, трактуючи його як результат взаємодії акторської присутності, руху, голосу та темпоральної організації вистави. Синтез зазначених підходів дозволяє розглядати абсурд як багатовимірну театрознавчу категорію, що поєднує антропологічні, семіотичні та перформативні параметри сценічної комунікації.

Абсурд є не темою, а операційним механізмом театру модерності / пізньої модерності, що реконфігурує саму природу сценічної комунікації та статус глядача як співучасника інтерпретації. Історично цей принцип кристалізується на перетині післявоєнного екзистенційного досвіду, кризи гуманістичних наративів і радикальних оновлень театральної мови, коли сценічні практики дедалі частіше функціонують як лабораторія комунікації під умовою її зламу (Доманська, 2012).

Ключова інновація абсурду як сценічного принципу полягає у переозначенні дії: вона перестає бути лінійною траєкторією до розв'язки й дедалі більше нагадує «механізм існування» персонажа в ситуації, де мета не обґрунтовує вчинок. Це продукує тип сценічної дії, що тяжіє до повторів, циклічності, застигlosti, мікрорухів, «відкладеної події», а також до дії як демонстрації самої неможливості діяти. Відтак структура вистави формує не «сюжет», а поле напруги між імпульсом до вчинку та онтологічною інерцією.

Мовлення в театрі абсурду ХХ століття функціонує не просто як носій змісту, а як автономний матеріал, який може виявляти розрив між значенням і комунікацією. Мова продукує не порозуміння, а експонує неможливість стабільного порозуміння. Виникають зони «порожньої» балакучості, тавтологій, логічних провалів, клішованих формул, псевдодіалогу, де репліки не зустрічаються у спільному смисловому просторі. Для акторської майстерності це означає принципову зміну: інтонаційно-психологічна «мотивація» репліки не будується виключно на внутрішній причинності персонажа; натомість актор працює з мовою як із партитурою ритмів, повторів і збоїв, де смисл постає як ефект точності виконання, а не як заздалегідь задана психологічна «правда».

Показовим є аналіз інструктивного потенціалу ремарок у драматургії: сценічна мова вистави виявляється «контрольованою» авторськими вказівками, що посилюють напруження між вимовленим словом, ситуацією та тілесною/просторовою організацією гри. Мова не відокремлена від дії, а є інженерією сценіч-

ного мислення, яке конструює ефекти абсурду через точний режим виконання (Pereira, 2016). Okремо варто підкреслити роль голосу як медіального феномену: артикуляція організує зв'язок між тілом, темпоральністю й технікою подання і тим самим стає частиною сценічного мислення абсурду. Для актора це означає високий рівень дисципліни голосу як структурного елемента сценічної композиції, де пауза, тембр і ритм можуть бути смислотворчими нарівні зі словом (Bignell, 2021).

У театрі абсурду пластика не є декоративним супроводом «тексту», а виступає автономною семіотичною системою. Парадоксально, але саме обмеження руху, мікропластика, повторювані схеми переміщення, а також «механізовані» жести здатні інтенсифікувати смисл сильніше, ніж експресивна тілесність. Це формує специфічну тілесну етику абсурду: актор не грає емоцію, а виконує тілесну партитуру, де виразність народжується з точності, дозування і структурної необхідності.

Пластична виразність у сучасному сценічному мистецтві концептуалізується як здатність тіла створювати просторові форми художнього твору та організувати сценічний час; у цьому підході пластика стає інструментом композиції, а не ілюстрації. Це безпосередньо релевантно до абсурдистського принципу, де композиційна функція пластики часто домінує над «сюжетною» (Абрамович & Кудренко, 2020). Рух (і його обмеження) функціонує як поетика символічної напруги, де тілесний реєстр не підпорядкований репліці, а вступає з нею у складні відношення контрапункту. Відтак абсурд як сценічне мислення можна описувати як взаємодію «хореографічної структури» з мовним матеріалом, де обидві системи взаємно підважують однозначність одна одної (Girdwood, 2019).

Післядраматична сцена системно розвиває домінування драматичного тексту і підсилює значущість тілесної, візуальної та перформативної організації. Це дозволяє точніше описати, яким чином актор у пізньому ХХ столітті (і в «післяабсурдних» театральних мовах) працює з матеріалом як із композицією, де слово й тіло конкурують і співпрацюють, утворюючи багатоканальну семантику (Меженін & Цивата, 2021).

Ефективність абсурду як принципу сценічного мислення залежить від постановочної дисципліни: точності темпоритму, композиції мізансцен, оптики простору, а також від того, як режисура організує співвідношення тексту, паузи, руху і «порожнечі» (Іващенко & Стрельчук, 2018). Принципи абсурду розглядаються як поле взаємодії естетики, інституційних режимів виконання та дискурсивних практик (архівування, реконструкції, авторського контролю, інтерпретаційної етики). Саме постановочні протоколи визначають, як ці компоненти утримуються в напрузі, не редукуючись один до одного (McMullan & Saunders, 2018).

Розрив у мові і демонтаж традиційних логічних структур у театрі абсурду становить не лише естетичну, а й антропологічну проблему: радикальна деградація мови трансцендує слово і нівелює вимовлені слова як стабільні носії значення у виставі, що утворює поле для деконструкції сенсу, яким характеризуються людські спроби репрезентації буття. У цій перспективі абсурд стає не лише театральною технікою, а медіатором між людською потребою у значенні та неможливістю його однозначної артикуляції (Саїс, 2025).

Цікавим у контексті філософсько-антропологічного синтезу є також критичне осмислення традиційних концепцій театру абсурду, що вказують на його зв'язок із екзистенціальною антропологією. Ключовий фокус абсурду полягає не в констатації сенсової порожнечі, а у протиставленні людини як рефлексивної істоти структурі світу, що не є здатним задовольнити її прагнення до значення, тим самим спрямовуючи увагу до динаміки сенсу як процесу, а не стійкої категорії. У цій альтернативній структурній перспективі абсурд виступає як базова антропологічна парадигма, де театр не просто фіксує «безглуздя» світу, а розгортає його як поле для рефлексії над обмеженнями людського існування (Bennett, 2011).

В. Ведмедєв (2018) розглядає абсурд як екзистенційний феномен, що формує структуру свідомості людини та визначає характер її самосприйняття у постмодерному культурному середовищі. Драматургічні техніки (мовні розриви, реакції тілесних повторів, паузи як семіотичні маркери) синхронізуються із загальною антропологічною ситуацією сучасності: прагнення сенсу у світі, що лишає його невизначеним; пошук стабільності у лінійності комунікації, що руйнується під вагою власної рефлексивності; і, зрештою, усвідомлення неможливості репрезентації повної смислової цілісності у традиційних структурних формах. Це дозволяє трактувати абсурд саме як межу репрезентації, де вона перформативно демонструє обмеженість мовних і драматичних конструкцій у фіксації людської екзистенції.

Феномен абсурду в театрі ХХ століття набуває повноцінного естетичного та сценічного значення лише в контексті конкретних постановок, у яких драматургічні тексти перетворюються на складні сценічні структури, що поєднують дію, мовлення і пластичну організацію простору. Саме сценічні інтерпретації дозволяють простежити, яким чином абсурд функціонує не лише як літературна категорія, а як принцип сценічного мислення, що визначає логіку акторського існування, характер комунікації персонажів і специфіку режисерського конструювання сценічної події. У цьому контексті особливо показовими є постановки канонічних п'єс Семюела Беккета, Ежена Йонеско та Гарольда Пінтера, які стали репрезентативними зразками інтерпретації драматургії абсурду у світовій театральній практиці.

Одним із найвпливовіших сценічних прикладів естетики абсурду є постановка п'єси Семюела Беккета «Чекаючи на Годо», прем'єра якої відбулася 5 січня 1953 року у «Théâtre de Babylone» у Парижі в режисурі Роже Блена. У цій виставі принципово змінюється сама природа сценічної дії: замість традиційного драматургічного конфлікту і розвитку сюжету глядач спостерігає циклічну структуру подій, у якій персонажі перебувають у стані постійного очікування. Сценічний простір мінімалістичний: на сцені присутні лише дерево, дорога та два персонажі, які ведуть нескінченний діалог. Вистава вимагала від акторів принципово нового типу сценічного існування, де кожен жест і рух мусили бути точно розраховані (Alguzo, 2020). Акторське існування у виставі базується на особливій системі пауз, повторів і мікрорухів, які формують темпоритм сценічної дії. Персонажі Люсьєна Рембо та П'єра Латура існують на сцені не як психологічно мотивовані персонажі, а як фігури, які виконують своєрідну сценічну партитуру очікування. Їхня взаємодія побудована на принципі контрапункту: один по-

чинає фразу – інший завершує, один падає – інший підтримує. Саме ця партитурність акторської гри, де кожен жест і пауза мають структурне значення, створює ефект абсурду як особливого режиму сценічної комунікації. Показово, що пізніше С. Беккет сам режисував цю п'єсу в берлінському театрі Шиллера (1975) та створив детальні постановочні нотатки, які засвідчують його увагу до мікроритмів акторської гри та просторової хореографії персонажів. Дослідники сучасного театру підкреслюють, що започатковано нову модель режисерської роботи з текстом С. Беккета, де ключовим стає не інтерпретація драматургічних смислів, а точна реалізація сценічної структури п'єси (McMullan & Saunders, 2018). Пізніші постановки демонструють різноманітність режисерських підходів до осмислення циклічної структури п'єси, де клоунада, водевільні прийоми та патос поєднуються у складній сценічній партитурі.

Подібну логіку сценічного мислення демонструє інша п'єса С. Беккета – «Кінець гри», прем'єра якої відбулася 3 квітня 1957 року в лондонському Royal Court Theatre французькою мовою, а згодом в англійському перекладі. На відміну від «Чекаючи на Годо», де дія розгортається у відкритому просторі дороги, у «Кінці гри» сценічний простір організований як замкнена система, що нагадує своєрідну театральну клітку або шахову дошку – метафору, закладену вже в самій назві п'єси. Центральний персонаж Гамм, якого у прем'єрній постановці виконував Роже Блен, знаходиться у кріслі та практично не може пересуватися, нагадуючи шахового короля, обмеженого в русі. Його слуга Клов (Жан Мартен) існує у жорстко регламентованій системі переміщень сценічним простором, функціонуючи як шаховий кінь. Така просторово-пластична організація вистави створює ефект механічного існування персонажів, де рухи повторюються за визначеним ритмом. Наглядний режим Гамма щодо Клова реалізується через візуальний контроль та примусові переміщення, що формує каркеральну структуру сценічного простору (Lahiri, 2024). Пізніше С. Беккет сам режисував цю п'єсу двічі: у берлінському театрі Шиллера (1967) та з гуртом San Quentin Drama Workshop (1980). Його режисерські нотатки засвідчують надзвичайну увагу до просторової хореографії персонажів та темпоральної організації сценічної дії. Важливою особливістю постановки є те, що пластика персонажів функціонує як самостійна система знаків. Наприклад, повільні рухи Клова, його підйоми на драбину або механічне відкривання вікон стають не просто діями, а символічними жестами, що підкреслюють абсурдність ситуації. Дослідження сучасної сценічної інтерпретації С. Беккета показують, що саме тілесна хореографія персонажів створює відчуття ритуалізованої дії, де рух і пауза набувають майже музичної організації (Girdwood, 2019).

Інший важливий аспект сценічної реалізації абсурду демонструє постановка п'єси Ежена Йонеско «Лиса співачка», яка вперше була поставлена 11 травня 1950 року в паризькому «Théâtre des Noctambules» режисером Ніколя Батаєм. У цій виставі основним механізмом створення абсурдного ефекту є руйнування комунікативної функції мови. Сама ідея п'єси народилася з досвіду Е. Йонеско у вивченні англійської мови за допомогою підручника Ассіміль, де банальні фрази типу «стеля зверху, підлога знизу» стали для драматурга символом по-рожнечі повсякденної комунікації. Сценічна взаємодія персонажів побудована

як діалог, який поступово втрачає логічну послідовність і перетворюється на мовний хаос. Репліки персонажів складаються із фрагментів банальних фраз, мовних кліше та повторів, які не ведуть до взаєморозуміння. Примітно, що у п'єси циклічна структура: фінальна ремарка вказує на те, що вистава має знову розпочатися, причому подружжя Мартінів замінює подружжя Смітів. У сценічній реалізації цей ефект підсилюється специфічною інтонаційною організацією мовлення. Актори вимовляють репліки з різними ритмічними акцентами, змінюючи темп мовлення від монотонного до майже істеричного. П'єса йде в паризькому «Théâtre de la Huchette» із 1957 року, встановивши світовий рекорд найтривалішого безперервного показу в одному театрі. У результаті вербальна мова поступово перетворюється на звукову композицію, де слова функціонують радше як ритмічні та фонетичні елементи, ніж як носії значення. У дослідженнях драматургії Е. Йонеско підкреслюється, що авторські ремарки відіграють ключову роль у формуванні сценічної структури вистави, оскільки вони визначають не лише інтонацію мовлення, але й характер пластичних взаємодій персонажів (Pereira, 2016).

Британська традиція театру абсурду отримала особливий розвиток у постановках п'єс Гарольда Пінтера, зокрема «День народження», прем'єра якої відбулася 19 травня 1958 року в театрі «Lyric Hammersmith» у режисурі Пітера Вуда. На відміну від відкрито алогічних структур С. Беккета або Е. Йонеско, у творчості Г. Пінтера абсурд виникає через поступове руйнування звичних моделей комунікації. Показово, що прем'єрна лондонська постановка закрилася вже через п'ять днів після нищівної критики, однак телевізійна версія (1960) мала значний успіх. У 1959 році Г. Пінтер сам режисував другу професійну постановку п'єси у турне Англією, що дозволило йому сформулювати власне бачення сценічної реалізації тексту. Діалоги персонажів побудовані таким чином, що між репліками виникають довгі паузи, які створюють напруження і невизначеність. Саме пінтерівська пауза стала одним із найвідоміших елементів сучасної театральної мови, давши підстави для формування прикметника «пінтерівський», що описує характерне відчуття загрози, мінімалізм та реалістичні паузи (Elyaman, 2017). У сценічній практиці вона виконує функцію своєрідного драматургічного механізму, який дозволяє акторам створювати психологічну атмосферу навіть за відсутності активної дії. Сцена допиту Стенлі Голдбергом та Макканном, де запитання набувають абсурдного ритму і знецінюють саму можливість відповіді, стала канонічним прикладом пінтерівської техніки мовної агресії. У постановках «Дня народження» паузи між репліками поступово перетворюються на самостійний сценічний елемент, що формує ритм вистави та визначає характер взаємодії персонажів. Постановка Яна Ріксона в театрі імені Гарольда Пінтера (2018), присвячена 60-річчю п'єси, запропонувала інтерпретацію, що акцентувала гумористичні аспекти тексту. Сучасні дослідження наголошують, що мовчання у пінтерівській драматургії є не менш інформативним, ніж слово, оскільки воно дозволяє виявити приховані структури влади, страху та психологічної залежності між персонажами (Саїсі, 2025).

Аналіз сценічних інтерпретацій п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера демонструє, що абсурд у театрі ХХ століття функціонує як складна система сце-

нічних принципів, у межах якої дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної комунікації. У постановці «Чекаючи на Годо» партитурність акторської гри, де кожен жест і пауза мають структурне значення, створює ефект абсурду як особливого режиму сценічного існування, а пізніші режисерські версії С. Беккета засвідчують продуктивність такого підходу. У «Кінці гри» просторово-пластична організація трансформує тіло актора на ключовий інструмент смислотворення, де хореографія персонажів набуває майже музичної структурованості. Постановка «Лисої співачки» в «Théâtre de la Huchette», що безперервно триває із 1957 року, засвідчує здатність абсурдистської сценічної форми генерувати стійкий глядацький інтерес, трансформуючи мову на звукову композицію. У п'єсах Г. Пінтера, зокрема «Дні народження», пауза стає самостійним сценічним елементом, що дозволяє виявити приховані структури влади та психологічної залежності між персонажами. У цих виставах дія перестає бути засобом розвитку сюжету і перетворюється на форму сценічного існування персонажів, мова демонструє кризу комунікативних механізмів, а пластика стає самостійним семантичним каналом. Саме завдяки поєднанню цих компонентів театр абсурду створює особливий тип сценічного мислення, у якому смисл виникає як результат взаємодії ритму, паузи, руху та мовлення, а не як прямий наслідок драматургічної логіки.

Наукова новизна полягає в систематизації сучасних театрознавчих підходів до аналізу феномену абсурду як комплексної категорії, що поєднує вербальні, тілесні та перформативні механізми сценічної комунікації. Авторами виявлено методологічні обмеження наявних інтерпретацій, зокрема їхню орієнтацію переважно на драматургічний матеріал, та обґрунтовано необхідність інтегрованого аналізу мови, дії і тілесності в межах єдиної аналітичної моделі. Вперше в українському театрознавстві здійснено комплексний аналіз канонічних сценічних інтерпретацій драматургії абсурду, зокрема прем'єрних постановок п'єс «Чекаючи на Годо» та «Кінець гри» С. Беккета, «Лиса співачка» Е. Йонеско та «День народження» Г. Пінтера, що дозволило верифікувати теоретичні положення щодо взаємозв'язку дії, мови та пластики на конкретному емпіричному матеріалі. Доведено, що абсурд функціонує як особливий режим сценічної комунікації, в якому партитурність акторської гри, ритмічна організація мовлення та хореографічна структура тілесного існування персонажів формують багаторівневу семантичну систему.

Висновки

У статті здійснено системний аналіз сучасних вітчизняних та зарубіжних підходів до інтерпретації феномену абсурду в театрі ХХ–ХХІ століть у межах театрознавчого дискурсу. Виявлено, що домінантними є філософсько-антропологічний, семіотичний та перформативний напрями, кожен з яких акцентує увагу на окремих аспектах сценічної комунікації. Аналіз канонічних постановок п'єс С. Беккета, Е. Йонеско та Г. Пінтера дозволив продемонструвати, що абсурд у театрі ХХ століття функціонує як складна система сценічних принципів, у межах якої дія, мова та пластика формують багаторівневу структуру театральної ко-

мунікації. Постановка Р. Блена «Чекаючи на Годо» започаткувала модель режисерської роботи, де партитурність акторської гри та ритмічна організація пауз створюють ефект абсурду як особливого режиму сценічного існування. У «Кінці гри» С. Беккета просторово-пластична організація вистави трансформує тіло актора на ключовий інструмент смислотворення, де хореографія персонажів набуває майже музичної структурованості. Постановка «Лисої співачки» Е. Йонеско демонструє механізми руйнування комунікативної функції мови, де вербальний матеріал перетворюється на звукову композицію. У п'єсах Г. Пінтера пауза стає самостійним сценічним елементом, що дозволяє виявити приховані структури влади та психологічної залежності між персонажами. Встановлено, що взаємодія вербальної мови, сценічної дії та тілесної експресії формує багаторівневу систему смислотворення, у межах якої абсурд постає як особливий режим театральної комунікації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом конкретних сценічних інтерпретацій драматургії театру абсурду, залученням архівних матеріалів, відеофіксацій вистав і порівняльним вивченням національних театральних традицій.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Абрамович, О., & Кудренко, А. (2020). Теоретико-методологічні аспекти пластичної виразності в майстерності актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280>
- Ведмедєв, В. М. (2018). *Рецепція абсурдного у філософсько-антропологічному дискурсі* [Дисертація кандидата філософських наук, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/dis_Vedmediev.pdf
- Доманська, О. А. (2012). *Театральна сценічна мова як фактор розвитку сучасних арт-практик* [Дисертація кандидата культурології, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/08df46d0-698e-4431-b247-7f25e91bb5b7/content>
- Іващенко, І., & Стрельчук, В. (2018). Драматургія С. Беккета в контексті формування інноваційних театральних практик ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 36–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153650>
- Меженін, А., & Цивата, Ю. (2021). Специфіка майстерності актора в контексті постановок постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 329–333. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240114>
- Alguzo, N. I. (2020). Hope and Anxiety in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. *International journal of humanities and social science*, 10(11), 87–90. <http://dx.doi.org/10.30845/ijhss.v10n11p8>
- Bennett, M. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan.

- Bignell, J. (2021). Articulations of voice and medium in Beckett's screen work. In L. De Vos, M. Hori Tanaka & Johnson, N. (Eds.), *Beckett's Voices/Voicing Beckett (Themes in Theatre: Collective Approaches to Theatre and Performance, 12)* (pp. 280–294). Brill.
- Čačić, A. (2025). The Parallels Between the Glossolalia and the Theatre of the Absurd. *Religions, 16*(8), 1052. <https://doi.org/10.3390/rel16081052>
- Elyamany, N. (2017). The Interrogation Scene in Harold Pinter's 'The Birthday Party': A Multi-Faceted Analysis of Pinteresque Dialogue Nashwa Abdelkader Elyamany. *International Journal of Arabic-English Studies, 17*(1), 63–84. <https://doi.org/10.33806/ijaes2000.17.1.4>
- Girdwood, M. (2019). "Danced through its seven phases": Samuel Beckett, symbolism, and stage choreographies. *Journal of Modern Literature, 42*(4), 74–92. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.4.06>
- Lahiri, P. (2024). *An Approach to Absurd Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Publishing.
- McMullan, A., & Saunders, G. (2018). Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures. *Contemporary Theatre Review, 28*(1), 3–9. <https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1405393>
- Pereira, V. A. (2016). Stage Directions Beyond Theater: Eugène Ionesco's exercise in theatricality. *Revista Brasileira de Estudos da Presença, 6*, 331–351. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ZT9t5JzVb9GWpcWW6MdSxPM/?format=pdf&lang=en>

REFERENCES

- Abramovych, O., & Kudrenko, A. (2020). Teoretyko-metodolohichni aspekty plastychnoi vyraznosti v maisternosti aktora [Theoretical and Methodological Aspects of Plastic Expression in the Actor's Skill]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art, 3*(2), 165–179. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219280> [in Ukrainian].
- Alguzo, N. I. (2020). Hope and Anxiety in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. *International journal of humanities and social science, 10*(11), 87–90. <http://dx.doi.org/10.30845/ijhss.v10n11p8> [in English].
- Bennett, M. (2011). *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan [in English].
- Bignell, J. (2021). Articulations of voice and medium in Beckett's screen work. In L. De Vos, M. Hori Tanaka, & Johnson, N. (Eds.), *Beckett's Voices/Voicing Beckett (Themes in Theatre: Collective Approaches to Theatre and Performance, 12)* (pp. 280–294). Brill [in English].
- Čačić, A. (2025). The Parallels Between the Glossolalia and the Theatre of the Absurd. *Religions, 16*(8), 1052. <https://doi.org/10.3390/rel16081052> [in English].
- Domanska, O. A. (2012). *Teatralna stsenichna mova yak faktor rozvytku suchasnykh art-praktyk* [Theatrical stage language as a factor in the development of modern art practices] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. <https://enpuihb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/08df46d0-698e-4431-b247-7f25e91bb5b7/content> [in Ukrainian].
- Elyamany, N. (2017). The Interrogation Scene in Harold Pinter's 'The Birthday Party': A Multi-Faceted Analysis of Pinteresque Dialogue Nashwa Abdelkader Elyamany. *International Journal of Arabic-English Studies, 17*(1), 63–84. <https://doi.org/10.33806/ijaes2000.17.1.4> [in English].

- Girdwood, M. (2019). "Danced through its seven phases": Samuel Beckett, symbolism, and stage choreographies. *Journal of Modern Literature*, 42(4), 74–92. <https://doi.org/10.2979/jmodelite.42.4.06> [in English].
- Ivashchenko, I., & Strelchuk, V. (2018). Dramaturhiia S. Bekketa v konteksti formuvannia innovatsiinykh teatralnykh praktyk XXI stolittia [S. Beckett's dramaturgy in the context of the formation of innovative theater practices of the 21st century]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 39, 36–42. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153650> [in Ukrainian].
- Lahiri, P. (2024). *An Approach to Absurd Theatre in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Publishing [in English].
- McMullan, A., & Saunders, G. (2018). Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures. *Contemporary Theatre Review*, 28(1), 3–9. <https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1405393> [in English].
- Mezhenin, A., & Tsyvata, Yu. (2021). Spetsyfika maisternosti aktora v konteksti postanovok postdramatychnoho teatru [Specificity of the actor's skill in the context of post-dramatic theater productions]. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 2, 329–333. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240114> [in Ukrainian].
- Pereira, V. A. (2016). Stage Directions Beyond Theater: Eugène Ionesco's exercise in theatricality. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 6, 331–351. <https://www.scielo.br/j/rbep/a/ZT9t5JzVb9GWpcWW6MdSxPM/?format=pdf&lang=en> [in English].
- Vedmediev, V. M. (2018). *Retseptsiiia absurdnoho u filosofsko-antropolohichnomu dyskursi* [Reception of the absurd in philosophical and anthropological discourse] [PhD Dissertation, National Pedagogical Dragomanov University]. https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/dis_Vedmediev.pdf [in Ukrainian].

Надійшла: 29.01.2026; Прийнято: 11.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**ABSURDITY AS A CATEGORY OF THE THEATRE STUDIES ANALYSIS:
PROBLEMS OF LANGUAGE, ACTION AND PHYSICALITY
IN SCIENTIFIC INTERPRETATIONS OF THE 20TH–21ST CENTURIES**Yuliia Shevchenko^{1a}, Vira Mykhailenko^{2a}, Leonid Kosmin^{3a}¹e-mail: sopmobi431@gmail.com; ORCID: 0009-0004-7859-9495²e-mail: vira_mykhailenko@xdak.ukr.education; ORCID: 0009-0005-6381-9413³e-mail: kosminlg@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6783-1886^aKharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine**Abstract**

Purpose of the study. The article aims to systematise modern Ukrainian and international scientific approaches to the interpretation of the phenomenon of the absurdity in the 20th–21st centuries theatre, with a particular focus on the problems of stage language, action and physicality within theatre studies discourse. This study seeks to move beyond genre- and style-oriented interpretations of the theatre of the absurdity, as well as to demonstrate that the absurdity functions are a structure-forming factor of scenic reality that determines the transformation of dramaturgical logic, acting techniques and directing strategies in the 20th century theatre. **Research methodology.** The methodological framework grounds on the interdisciplinary approach that combines tools of theatre studies analysis, philosophical anthropology and theory of acting. Structural-semiotic analysis is applied to identify the functions of action, language and physicality in scenic models of the absurdity, while the hermeneutic approach is used to interpret the absurdity as a form of representation of the existential experience of the 20th century human beings' existence. Comparative analysis allows for the correlation of classical absurdist practices with postdramatic theatrical forms. **The scientific novelty** of the study lies in the systematisation of modern theatre studies approaches to the analysis of the absurdity as a complex category that integrates verbal, bodily and performative mechanisms of stage communication. This article identifies methodological limitations of existing interpretations and substantiates a necessity of an integrated analysis of language, action and physicality within a unified analytical framework. Particular importance is attached to the incorporation of practical stage material, specifically canonical productions of plays by S. Beckett, E. Ionesco and H. Pinter, which makes it possible to verify theoretical offers at the empirical level. **Conclusions.** A systematic analysis of contemporary scientific approaches to the interpretation of the phenomenon of the absurd in the 20th–21st centuries theatre is conducted. The study reveals the predominance of philosophical-anthropological, semiotic and performative research perspectives, each of which interprets the interaction of language, action and corporeality in different ways. The analysis of canonical stage interpretations demonstrates that the absurd functions as a complex system of scenic principles in which action, language and plasticity form a multi-layered structure of the theatrical communication. The obtained results contribute to the development of modern theatre studies and theatre pedagogy. **Keywords:** stage thinking; existential representation; acting score; bodily semantics



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362861

УДК 792.24.044:792'06(477)"364"

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТЕМИ ВІЙНИ В СУЧАСНОМУ
УКРАЇНСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРИ:
РОЗВІДКИ АВТОБІОГРАФІЧНОГО МЕТОДУ ТА ІНТЕРВ'ЮВАННЯ****Ольга Бойко^{1а}, Олександр Кабанець^{2а}, Марина Козловська^{3а}**¹ кандидат мистецтвознавства, професор;

e-mail: boyko_os@ukr.net; ORCID: 0000-0001-9347-3832

² кандидат юридичних наук;

e-mail: kabanets.flo@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1272-6725

³ доктор філософії (культурологія), доцент;

e-mail: knukimtvorchi@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2906-672X

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна**Анотація**

Статтю присвячено дослідженню особливостей застосування біографічного методу в сучасному українському документальному театрі, що репрезентує тему російсько-української війни. **Метою дослідження** є визначення особливостей інтерв'ювання респондентів та обґрунтування доцільності його використання у створенні драматургії документальних вистав. **Методологія дослідження** базується на комплексних, міждисциплінарних наукових підходах до розкриття теми. Дослідження опирається на загальнонаукові методи, такі як аналітичний, порівняльний, історико-культурний, а також метод теоретичного узагальнення. Оскільки джерельною базою є театральні тексти та інтерв'ю учасників театральних ініціатив, фото- та відеофіксації українських вистав, у процесі дослідження проведено контент-аналіз для виявлення певної типології та порівняння ідейних наративів. **Наукова новизна** здійсненого дослідження полягає в розгляді особливостей застосування біографічного методу в сучасному українському документальному театрі, що репрезентує тему російсько-української війни. **Висновки.** Доведено, що поєднання документальної достовірності, етичної відповідальності та художньої інтерпретації забезпечує комплексне осмислення теми війни. Водночас створення документального театру в умовах війни пов'язане з низкою етичних та методологічних викликів. Робота зі свідченнями очевидців потребує дотримання принципу «не нашкодь», делікатного ставлення до травматичного досвіду та відповідального поєднання документальної достовірності з художньою інтерпретацією. Сучасний український документальний театр є не тільки мистецькою практикою, а й формою соціальної відповідальності. Дослідження ролі театру, зокрема документального, у відтворенні реальних подій російсько-української війни є важливим для розуміння механізмів культурної репрезентації війни, збереження національної пам'яті та формування нових художніх стратегій осмислення травматичного досвіду сучасності.

Ключові слова: документальний театр; біографічний метод; війна; вербатім; інтерв'ю; культурна пам'ять; ідентичність.

© Ольга Бойко, Олександр Кабанець, Марина Козловська, 2026

Постановка проблеми

Повномасштабна російська агресія спричинила одну з найбільших криз XXI століття в Європі, безпрецедентні руйнування матеріальної культури та глибокі трансформації соціокультурного простору, зумовивши масові вимушені переміщення українців. У контексті російсько-української війни особливої актуальності набуває документальний театр – форма сценічного мистецтва, що базується на свідченнях респондентів, інтерв'ю, архівних матеріалах і безпосередньому досвіді очевидців подій. Звернення до документальних джерел дає змогу відтворити багатоголосся людських історій війни, уникнути абстрактності та надати голос тим, чий досвід часто залишається поза офіційними історичними нарративами. Підґрунтям цієї статті є дві наріжні проблеми: тема війни, яку порушують у сучасних виставах, та досвід сучасної інтерпретації її проблемного поля, що упредметнюється в документах і свідченнях очевидців. Відтак режисери та драматурги звертаються до особистих історій очевидців, що продукують сценічні нарративи, засновані на реальних подіях і свідченнях. Усе означене в матеріалі статті співвідноситься з проблемою інтерпретації, яку аргументують на теренах української гуманістики і доволі активно відпрацьовують вітчизняні фахівці. Адже театр слугує важливим соціальним інструментом впливу на колективну діяльність людей. Це місце боротьби за ідентичність і пошуку власного голосу в умовах війни та невизначеності. У цьому контексті особливого значення набуває інтерпретаційний підхід, що поєднує документальну достовірність із художнім осмисленням реальності.

Отже, актуальність дослідження документального театру в Україні зумовлена кількома чинниками. По-перше, війна створює потребу у фіксації свідчень сучасників як важливого елемента культурної пам'яті та історичної документації. По-друге, сценічне відтворення реальних історій сприяє суспільному осмисленню травматичного досвіду, формує емпатію та підтримує процеси психологічної адаптації. По-третє, документальні вистави виконують функцію культурної дипломатії, презентуючи український досвід міжнародній аудиторії та проти-діючи дезінформації через живі людські історії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій

Документальний театр як впливове соціокультурне та мистецьке явище другої половини XX – початку XXI століття посідає важливе місце в сучасному гуманітарному знанні та належить до найбільш досліджуваних напрямів театрознавства. Його активне поширення на різних континентах зумовило появу значного корпусу наукових публікацій, у яких розглянуто технології створення документальних п'єс і вистав (Dawson, 1999, Lehmann, 2006), принципи роботи з фактичним матеріалом (Scullion, 2001, Воропаєва, 2016), а також особливості сприйняття документального театру (Апчел, 2011а, 2011b, 2013). Вагоме значення для теоретичного осмислення документального театру мають теоретичні розвідки Г.-Т. Лемана (Lehmann, 2006) та Е. Фішер-Ліхте (Fischer-Lichte, 2008), у яких документальний театр розглянуто як видовище в контексті актуальних

соціально-політичних трансформацій. Культурні практики документального театру в Україні останнього десятиліття, значна частина яких відображає події російсько-української війни, стали предметом мистецтвознавчих, культурологічних і міждисциплінарних досліджень. Г. Сухомлин, Ю. Цивата та А. Чорнойван (2024) відзначають динамічний розвиток документального театру в Україні, що корелює з активізацією соціально-політичних процесів у державі, а це безпосередньо впливає на тематичне наповнення вистав. Цікавою та важливою розвідкою виявляється аналітичний огляд документального театру, що, на нашу думку, є демонстрацією пам'ятних ситуативних «флешбеків» безпосередніх учасників подій. Тож актуальність цього дослідження полягає в необхідності вивчення сучасного досвіду організації документального театру в Україні, ураховуючи реалії загострення військового конфлікту.

Мета статті полягає у визначенні особливостей інтерв'ювання та в обґрунтуванні доцільності його використання під час створення драматургії документальних вистав, у яких порушено тему російсько-української війни. Завдання дослідження: проаналізувати сучасний контекст вистав; окреслити знакові ініціативи, спрямовані на репрезентацію досвіду виживання українців в умовах війни. За результатами здійснених завдань важливо охарактеризувати виклики та перспективи подальшого становлення документального театру в Україні.

Виклад основного матеріалу

72

Документальний театр у вузькому значенні базується на інформаційних джерелах, які відображають реальні події сучасності, тоді як у ширшому розумінні його розглядають як альтернативу художній фікції та як форму політичного й соціального висловлювання. Біографічний метод передбачає використання особистих історій, життєвого досвіду й індивідуальних наративів як джерела драматургічного матеріалу. Збір матеріалу здійснено за допомогою глибинних інтерв'ю, анкетування, аналізу архівів та медіаджерел, документування свідчень очевидців, спостереження за поведінковими та мовними особливостями респондентів.

Показовим прикладом може слугувати досвід драматургині та журналістки О. Гриценко в процесі написання п'єси «Я повернуся», у якій порушено питання примусового вивезення та депортації українських дітей з окупованих територій на територію РФ – один з найбільших злочинів у контексті російсько-української війни. За офіційними даними, станом на 2026 р. примусово депортовано або переміщено понад 1200 дітей з п'яти областей України (Шапошнікова, 2026). Особливо незахищеними виявилися вихованці інтернатів і діти, що потребували лікування (Совгира та ін, 2025, с. 112). Тож О. Гриценко не лише інтерв'ювала підлітків з окупованих територій, але й дивилася і читала інтерв'ю з іншими дітьми, яких вивозили в РФ чи Крим. Зокрема, для роботи над п'єсою «Я повернуся» О. Гриценко звернулася до громадських організацій «Save Ukraine» і «СОС Дитячі Містечка», які допомагали повертати українських дітей з окупованих територій (Кіхтенко, 2025). На час звернення багато підлітків перебували в київському шелтері, тому процес інтерв'ювання відбувся саме там наживо. Дослідниця змогла поспілкуватися з п'ятьма підлітками: чотирма дівчатами й одним хлопцем. Ура-

ховуючи ці обставини, важливо наголосити на тому, що робота з документальним матеріалом в умовах війни потребувала дотримання принципу «не нашкодь». У результаті проведеного анкетування виявилось, що порушені теми очікувань і пригод очима дітей мали зовсім інший вигляд. Режисерка А. Турло зазначає: «Герої проживали пригоди, бачили «страшними» речі, які видались би кумедними дорослим, і навпаки – по-дитячому осмислювали ті події, які є справді страшними. Діти, які не за своєю волею опиняються в «піонерському таборі», все одно залишаються дітьми – кидають виклик усьому світу, протистоять дорослим, вчать підтримувати одне одного і вірять в щасливий кінець. Дуже ціную в тексті О. Гриценко саме цю реалістичну щирість дитячості». (Театр "Золоті Ворота", 2024). Отже, дотримання принципу «не нашкодь» передбачає, по-перше, запобігання повторній травматизації респондентів під час інтерв'ювання, а по-друге, обережність у подальшій текстуальній репрезентації отриманих свідчень з метою уникнення надмірної деталізації або розкриття чутливої інформації.

Ще однією дуже важливою особливістю є психологічний стан респондента. Адже впродовж процесу інтерв'ювання необхідно було чітко окреслювати умови використання свідчень очевидців, зокрема способи подальшого застосування зібраного матеріалу, ступінь збереження автентичності висловлювань та можливість розкриття персональних даних. Водночас дослідник повинен уникати психологічного тиску на респондентів, не повторювати запитання в разі їхньої відмови відповідати та наголошувати на праві очевидців припинити інтерв'ю у будь-який момент. Отже, документальний театр спирається на документ як джерело правдивої інформації про сучасне життя. Доказовим щодо цього є твердження О. Гриценко:

Якби я брала інтерв'ю для статті, то я би фокусувалася суто на фактах: максимум цифр, деталей та подробиць, щоби була можливість перевірити ці факти з інших джерел. А для п'єси я окрім фактів багато питала про настрої, емоції, навіть сни й запахи. (Кіхтенко, 2025)

Важливо, що авторка в процесі підготовки вистави не хотіла акцентувати на темі жертви, адже згідно з її твердженнями це було б найпростішим способом – показати українських підлітків «бідними жертвами російської агресії».

Вербатім як вид документального театру передбачає буквальну презентацію монологів, записаних зі слів очевидців подій, про які йдеться в сценарії п'єси. Є. Локтіонов (2024), описуючи особливість вистави (вербатім) влучно з цього приводу стверджує:

Виходимо з того, що психофізичне життя людини – це система, яка влаштована ієрархічно, тобто в будь-який момент розгортання поведінкових актів кожен з них можливо розглядати як такий, що складається з чотирьох елементів: 1) тілесний рівень (фізичне буття людини в широкому сенсі); 2) емоційно-чуттєвий рівень (емоційна та чуттєва сфери); 3) когнітивний рівень (думки, бачення); 4) вербальний рівень (використання слова як засобу комунікації). (с. 29)

Вербатім розглядають водночас як технологію створення драматургічного тексту і як жанрову форму; ключовою ознакою є відтворення прямої мови свідків без змін або з мінімальним редагуванням. Тож важливим є не лише відтворення фактів, але й фіксація емоційних станів, сенсорних спогадів та індивідуальних способів переживання травматичного досвіду.

Зокрема, керівниця «Театру драматургів» К. Пенькова, яка працювала над п'єсою «Donezk.ua» для незалежного театру «ТД Берлін» (ориг. назва TD Berlin), зібрала понад шістнадцять інтерв'ю. Викликом стало сформувати текст з інтерв'ю українських підлітків, які втекли від війни в Німеччину («Перелітні птахи» на замовлення Штутгартського театру). Драматургиня звернула увагу на знаковий об'єкт оповіді – ключі, які 14-річний підліток забув здати на вахту школи, чергуючи там напередодні повномасштабної війни:

Згадав про це лише вдома і страшенно розстроївся, бо це означало, що на наступний день має встати на годину раніше, щоб відімкнути крило школи. Тож перша думка, коли він прокинувся від вибухів було – фух, не треба бігти в школу. Вона відкрилася лише за пів року, але він вже навчався у Німеччині. (Кіхтенко, 2025)

74

Згодом Київський академічний театр «Золоті Ворота» поставив 22–23 серпня 2024 року одноіменну виставу (режисерка Анна Турло) про дітей з Півдня України, яких з початку повномасштабного вторгнення масово депортувала держава-агресор (рис. 1). Виставу реалізовано завдяки гранту Українського культурного фонду, у межах якого покази відбулися в Празі. За сюжетом, троє підлітків з Херсонщини опиняються в дитячому таборі в окупованому Криму. Там вони намагаються осмислити, що насправді відбувається, намагаються опиратися нищій проросійській пропаганді й водночас продовжують проживати своє підліткове життя з характерними для цього віку проблемами, почуттями та рапто-вим дорослішанням (Театр «Золоті Ворота», 2024).

У процесі створення документальної драматургії доцільним є отримання згоди очевидців не лише на використання наданих матеріалів, але й на ознайомлення з фінальною редакцією тексту, що забезпечує етичну прозорість та дотримання принципів відповідального представлення особистих свідчень. Водночас у процесі творчого опрацювання зібраних свідчень драматург неминуче здійснює їх інтерпретацію, трансформацію та смислове структурування крізь призму власного досвіду й художнього бачення. У результаті драматургічний твір, побудований на документальних свідченнях, набуває ознак художньої інтерпретації, оскільки поєднує реальні факти з авторським осмисленням. У такий спосіб документальний матеріал інтегрується в сценічний наратив не як буквальне відтворення реальності, а як художньо переосмислена історія, створена за мотивами життєвого досвіду очевидців.

Доказовим щодо цього є процес створення п'єси «Donezk.ua» драматургині К. Пенькової на замовлення німецького режисера, який у 2010 р. був у Донецьку та формував вуличний театр із донеччанами (рис. 2). Драматургиня використала документальні свідчення акторів вуличного театру в процесі написання худож-

нього тексту, уособивши німецького режисера з Дон Кіхотом, який хотів боротися з олігархією. Інші актори уособлювали персонажів з казки «Снігова королева»:

І вийшло, що Герда була в березні 2022 року в Маріуполі разом зі своїм Каєм, де їй не було лячно, бо він був поруч і захищав її. А коли вони вибралися з Маріуполя і дістались до Запоріжжя, Кая мобілізували. І тут вона дійсно відчула себе сиротою, бо її мама – в окупованому Донецьку, й вона не може обговорювати з нею те, що Кай служить. (Кіхтенко, 2025)

Це порівняння свідчить про те, що художня інтерпретація може виконувати не лише захисну функцію щодо героїв документальних свідчень, але й слугувати засобом створення емоційної та смислової дистанції між травматичним досвідом і глядацьким сприйняттям, особливо в суспільстві, яке ще не має достатньої часової дистанції для повного осмислення пережитих подій.



Рис. 1. Вистава «Я повернуся» А. Мантач. Театр «Золоті ворота» (Кіхтенко, 2025)



Рис. 2. Вистава «Donezk.ua» у театрі TD Berlin (Кіхтенко, 2025).

Узагальнюючи вищесказане, слід зазначити, що є різні рівні інтеграції художнього домислу в документальний драматургічний текст. Їх застосування є методологічно виправданим, оскільки залежить від авторської концепції та інтерпретаційної стратегії драматурга.

Наукова новизна здійсненого дослідження полягає в розгляді особливостей застосування біографічного методу в сучасному українському документальному театрі, що репрезентує тему російсько-української війни.

Висновки

За результатами огляду ініціатив документального театру в Україні, виявлено важливу його функцію культурної рефлексії, збереження пам'яті та формування національної ідентичності. Біографічний метод є ефективним інструментом створення драматургії, що дає змогу інтегрувати особисті свідчення в сценічний нарратив. Поєднання документальної достовірності та художньої інтерпретації забезпечує глибше осмислення воєнного досвіду. Дотримання етичних принципів роботи зі свідками є необхідною умовою створення документальних вистав. Документальний театр є простором суспільного діалогу та колективної терапії, сприяючи переосмисленню травматичного досвіду війни. У драматургічній інтерпретації варто уникати повторної травматизації свідків; забезпечувати конфіденційність, а за потреби – анонімізацію, обмежуючи обсяг персоналізованих даних; передбачати добровільну згоду на використання матеріалу; запобігати маніпулятивному використанню травматичних образів; поважати гідність і суб'єктність респондентів.

Важливо розуміти, що драматурги передусім цікавляться психоемоційним станом людини, її відношенням до проблематики, порушеної надалі в сценічному творі. У процесі сценічної реалізації драматургічного тексту режисери й актори здійснюють його інтерпретацію, трансформуючи первинний авторський матеріал відповідно до обраної естетичної концепції постановки; у низці випадків функції режисера виконує сам драматург. Водночас інтерпретаційна діяльність не обмежується сценічним втіленням, оскільки глядачі також здійснюють власне смислове прочитання вистави. Межі та характер цих інтерпретацій зумовлює низка чинників, зокрема ступінь режисерського втручання у текст (скорочення, редагування, композиційні зміни), обрана сценічна форма та рівень суб'єктності акторів і глядацької аудиторії.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Апчел, О. (2011а). Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*, 33, 1–9. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf
- Апчел, О. (2011б). Особливості тем і художні принципи документального театру. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 178–182.
- Апчел, О. (2013). Міждисциплінарний характер дослідження документального театру як явища сучасної культури. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 9, 123–131.

- Воропаєва, Т. С. (2016). Роль особистості в українській історії крізь призму біографістики. *Українська біографістика*, 14, 50–70.
- Кіхтенко, В. (2025, 2 травня). «Не нашкодь». Як драматурги працюють зі свідченнями очевидців і чи існує художній домисел у документальному театрі. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/994687-ne-naskod-ak-dramaturgi-pracuut-zi-svidcennami-ocevidciv-i-ci-isnuie-hudoznij-domisel-u-dokumentalnomu-teatri/>
- Локтіонов, Є. (2024). Феномен вербатім-театру: потенціал междисциплінарного підходу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 34, 24–30. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305187>
- Совгира, Т., Малоока, Л., & Кабанець, О. (2025). Проблема збереження національної ідентичності українців на тимчасово окупованих територіях. *Питання культурології*, 46, 107–125. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348529>
- Сухомлин, Г., Цивата, Ю., & Чорнойван, А. (2024). Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 7(1), 87–98. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>
- Театр «Золоті Ворота» покаже виставу про підлітків, депортованих у Росію. (2024, 8 серпня). Главком. <https://glavcom.ua/country/culture/ja-povernusja-u-teatri-zoloti-vorota-rokazhut-vstavu-pro-ukrajinskikh-pidlitkiv-jakikh-deportovali-v-rosiju-1014308.html>
- Шапошнікова, М. (2026, 12 березня). Комісія ООН: депортація та примусове переміщення українських дітей російською владою, а також їхні насильницькі зникнення злочинами проти людяності. Організація Об'єднаних Націй. <https://surl.li/uqldwo>
- Dawson, D. G. (1999). *Documentary theatre in the United States: An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Bloomsbury Publishing.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics*. Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge.
- Scullion, A. (2001). Self and Nation: Issues of Identity in Modern Scottish Drama by Women. *New Theatre Quarterly*, 17, 373–390.

REFERENCES

- Apchel, O. (2011a). Dokumentalni teatr u teatralnii kulturi postradianskoho prostoru, zokrema suchasnoi Ukrainy [Documentary theater in the theatrical culture of the post-Soviet space, in particular modern Ukraine]. *Culture of Ukraine*, 33, 1–9. https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/28.pdf [in Ukrainian].
- Apchel, O. (2011b). Osoblyvosti tem i khudozhni pryntsy py dokumentalnoho teatru [Peculiarities of themes and artistic principles of documentary theater]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 178–182 [in Ukrainian].
- Apchel, O. (2013). Mizhdystyplinarnyi kharakter doslidzhennia dokumentalnoho teatru yak yavyscha suchasnoi kultury [The interdisciplinary nature of the study of documentary theater as a phenomenon of contemporary culture]. *Artistic Culture. Topical issues*, 9, 123–131 [in Ukrainian].
- Dawson, D. G. (1999). *Documentary theatre in the United States: An historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft*. Bloomsbury Publishing.

- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics*. Routledge [in English].
- Kikhtenko, V. (2025, May 2). "Ne nashkod". *Yak dramaturhy pratsiuut zi svichenniamy ochevydstiv i chy isnuie khudozhnii domysel u dokumentalnomu teatri* ["Do no harm". How playwrights work with eyewitness testimonies and whether there is artistic imagination in documentary theater]. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/994687-ne-naskod-ak-dramaturgi-pracuut-zi-svidcennami-ocevidiv-i-ci-isnuie-hudozhnij-domysel-u-dokumentalnomu-teatri/> [in Ukrainian].
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge [in English].
- Loktionov, Ye. (2024). Fenomen verbatim-teatru: potentsial mezhdystryplinarnoho pidkhodu [Verbatim theater phenomenon: the potential of an interdisciplinary approach]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 34, 24–30. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305187> [in Ukrainian].
- Scullion, A. (2001). Self and Nation: Issues of Identity in Modern Scottish Drama by Women. *New Theatre Quarterly*, 17, 373–390 [in English].
- Shaposhnikova, M. (2026, March 12). *Komisiiia OON: deportatsiia ta prymusove peremishchennia ukrainskykh ditei rosiiskoju vladoiu, a takozh yikhni nasylnytski znyknennia ye zlochynamy proty liudianosti* [UN Commission concludes that deportation and forcible transfer of Ukrainian children by Russian authorities, as well as enforced disappearances, amount to crimes against humanity]. United Nations Ukraine. <https://surl.li/uqldwo> [in Ukrainian].
- Sovhyra, T., Malooka, L., & Kabanets, O. (2025). Problema zberezhenia natsionalnoi identychnosti ukrainsiv na tymchasovo okupovanykh terytoriiakh [The Problem of Preserving the National Identity of Ukrainians in Temporarily Occupied Territories]. *Issues in Cultural Studies*, 46, 107–125. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.46.2025.348529> [in Ukrainian].
- Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., & Chornoivan, A. (2024). Realii rosiisko-ukrainskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy [Realities of the Russian-Ukrainian War in the Documentary Theatre of Ukraine]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7(1), 87–98. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967> [in Ukrainian].
- Teatr "Zoloti Vorota" pokazhe vystavu pro pidlitkiv, deportovanykh u Rosiiu* [Golden Gate Theater to Show a Play About Teenagers Deported to Russia]. (2024, August 8). Hlavkom. <https://glavkom.ua/country/culture/ja-povernusja-u-teatri-zoloti-vorota-pokazhut-vistavu-pro-ukrajinskikh-pidlitkiv-jakikh-deportovali-v-rosiju-1014308.html> [in Ukrainian].
- Voropaieva, T. S. (2016). Rol osobystosti v ukrainskii istorii kriz pryzmu biohrafistyky [The role of personality in Ukrainian history through biographical science]. *Biographistica Ukrainica*, 14, 50–70 [in Ukrainian].

Надійшла: 02.03.2026; Прийнято: 06.04.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

REPRESENTATION OF THE WAR THEME IN MODERN UKRAINIAN DOCUMENTARY THEATRE: EXPLORATION OF AN AUTOBIOGRAPHICAL METHOD AND INTERVIEW**Olga Boyko^{1a}, Olexandr Kabanets^{2a}, Maryna Kozlovska^{3a}**¹ PhD in Art Studies, Professor;

e-mail: boyko_os@ukr.net; ORCID: 0000-0001-9347-3832

² PhD in Law;

e-mail: kabanets.flo@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1272-6725

³ Doctor of Philosophy (Cultural Studies), Associate Professor;

e-mail: knukimtvorchi@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2906-672X

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The article is devoted to studying peculiarities of the use of the biographical method in modern Ukrainian documentary theatre, which represents the issue of the Russian-Ukrainian war. **The purpose of the study** is to define features of interviewing respondents and justify the feasibility of its use in creating the documentary performances' dramaturgy. **The research methodology** grounds on comprehensive, interdisciplinary scientific approaches to revealing the theme. This research relies on general scientific methods, such as analytical, comparative, historical and cultural, as well as a method of theoretical generalisation. Since the source base is theatrical texts and interviews with participants in theatrical initiatives, photo and video recordings of Ukrainian performances, a content analysis is applied in the process of the study in order to identify certain typology and compare ideological narratives. **The scientific novelty** of this study is the consideration of the features of the use of the biographical method in modern Ukrainian documentary theatre, which represents the topic of the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** It is proven that the combination of documentary authenticity, ethical responsibility and artistic interpretation provides a comprehensive understanding of the issue of war. At the same time, the creation of the documentary theatre in wartime is associated with a number of ethical and methodological challenges. Working with eyewitness testimonies certainly requires adherence to the principle of "do no harm", delicate attitude to traumatic experience and responsible combination of documentary authenticity with artistic interpretation. Modern Ukrainian documentary theatre is not only an artistic practice, but also a form of social responsibility. Studying the role of theatre (in particular documentary) in recreating real events of the Russian-Ukrainian war is important for understanding the mechanisms of cultural representation of war, preserving national memory and forming new artistic strategies in understanding the traumatic experience of modernity. **Keywords:** documentary theatre; biographical method; war; verbatim; interview; cultural memory; identity.



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362867
УДК 792.22:792.7:82.0]:316.723"20"

ПОЕТИКА СУЧАСНОЇ СТЕНДАП-КОМЕДІЇ: СЦЕНІЧНІ, НАРАТИВНІ ТА МОВНІ СТРАТЕГІЇ

Ігор Борко^{1а}, Олександр Коваль^{2б}

¹ професор;

e-mail: borkoigornikol@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715

² e-mail: oleksandrkoval512@gmail.com; ORCID: 0009-0006-6065-3013

^а Національна музична академія України, Київ, Україна

^б Миколаївський міський палац культури «Молодіжний», Миколаїв, Україна

Анотація

Метою дослідження є виявлення та теоретичне обґрунтування поетики сучасної стендап-комедії як форми сценічного мистецтва через аналіз взаємодії сценічних технік виконання, мовної організації комічного висловлювання та наративних механізмів формування комічного ефекту. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході з використанням мистецтвознавчого й культурологічного методів – для комплексного осмислення жанру як явища сучасного сценічного мистецтва та культурного феномену; контент-аналізу – для дослідження мовних і стилістичних засобів; структурно-функціонального аналізу – для розкриття наративних механізмів формування комічного ефекту. **Наукова новизна дослідження** полягає в системному аналізі поетики сучасної стендап-комедії як цілісної художньо-комунікативної структури, що поєднує сценічні, мовні та наративні стратегії. Уперше окреслено взаємозв'язок між еволюцією сценічних технік (інтерація з аудиторією, імпровізація, мінімалізм), мовною організацією комічного висловлювання (сленг, мова субкультур, експресивні засоби) та наративними механізмами формування комічного ефекту (сетап, панчлайн, несподівані сюжетні повороти, постіронія). **Висновки.** Поетика сучасної стендап-комедії формується під впливом соціокультурних трансформацій, що визначають еволюцію сценічних форм, виконавських практик і художніх стратегій. Визначальними складниками є активна взаємодія з аудиторією, імпровізація та мінімалістичний сценічний образ, що забезпечують ефект автентичності й унікальності виступу. Мовна поетика реалізується через сленг, мовні коди субкультур та експресивні засоби, що посилюють комічний ефект і формують спільний культурний простір між виконавцем і глядачами. Наративні стратегії, включно з несподіваними сюжетними поворотами, повторюваними смисловими елементами та постіронією, створюють багатшарову структуру комічного висловлювання, яка стимулює емоційну реакцію, інтелектуальну залученість і рефлексію аудиторії. Стендап-комедія постає як складна художня форма сценічного мистецтва, здатна поєднувати сценічні, мовні та наративні стратегії, виконувати функцію художнього експерименту, соціального осмислення та культурної взаємодії.

Ключові слова: стендап-комедія; поетика; сценічна комунікація; наративна структура; мовна стратегія; комічний ефект; імпровізація; постіронія.

© Ігор Борко, Олександр Коваль, 2026

Постановка проблеми

Упродовж останніх десятиліть стендап-комедія набула статусу одного з найбільш впливових і динамічних жанрів сучасного сценічного мистецтва, активно інтегруючись у культурний простір різних країн та соціальних середовищ. Її популярність зумовлена не тільки розважальною функцією, а й здатністю оперативно реагувати на актуальні соціальні, політичні та культурні процеси, трансформуючи їх у форму сценічного комічного висловлювання. У цьому контексті стендап-комедія дедалі частіше виходить за межі масової культури та постає як самостійний художній феномен, що потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Актуальність дослідження поетики сучасної стендап-комедії зумовлена насамперед трансформацією її сценічних, наративних і мовних стратегій, які відрізняють її від традиційних форм комічного сценічного мистецтва, таких як естрадна мініатюра, театральна комедія чи монологічні гумористичні жанри. Якщо у класичних формах комічного виступу домінували заздалегідь підготовлений текст, чітко фіксована драматургічна структура та дистанція між виконавцем і глядачем, то сучасний стендап характеризується відкритою композицією, імпровізаційністю, активною взаємодією з аудиторією та мінімалістичним сценічним рішенням. Це зумовлює переосмислення структури сценічного виступу, механізмів створення комічного ефекту та ролі виконавця, який постає не тільки інтерпретатором тексту, а й співтворцем комунікативної ситуації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Останні наукові праці свідчать про те, що стендап-комедія привертає увагу дослідників у різних дисциплінах, зокрема лінгвістиці, психології та культурних студіях. Значну увагу приділено аналізу мовних та комунікативних стратегій у стендап-виступах. Індонезійська дослідниця Інда Іта Утамі (Utami, 2018) вивчає прагматичні й лінгвістичні стратегії гумору в монологах стендап-коміків, зокрема засоби порушення максим принципу та імплікатури як джерела комічного ефекту.

У ширшому науковому контексті низку праць присвячено вивченню гумору як феномену, що охоплює як лінгвістичні, так і когнітивні аспекти. Наприклад, у статті Юстини Вавжинюк (Wawrzyniuk, 2021) проаналізовано сприйняття гумору аудиторією на основі розширення загальної теорії вербального гумору, яку описав Сальваторе Аттардо (Attardo, 1994, 2001, 2020), що допомагає систематизувати інтерпретацію комічних висловлювань у стендап-дискурсі.

Також є праці, у яких розглянуто наративні та перформативні аспекти стендап-дискурсу. Монографія Іана Броуді (Brodie, 2014) «Вульгарне мистецтво: новий підхід до стендап-комедії» є однією з фундаментальних праць у сфері академічного осмислення стендап-комедії як самостійного жанру сценічного мистецтва. Автор пропонує міждисциплінарний підхід до аналізу стендапу, поєднуючи інструментарій фольклористики, перформативних студій та культурної антропології. Особливу увагу І. Броуді приділяє живій природі стендап-виступу, розглядаючи його як форму безпосередньої комунікації між виконавцем і аудиторією, де ключову роль відіграють імпровізація, тілесність, мовлення та кон-

текст сприйняття. Цінність цієї праці полягає в переосмисленні стендап-комедії не як «низького» або суто розважального мистецтва, а як складної культурної практики з чітко окресленими правилами, естетикою та соціальними функціями. І. Броді переконливо доводить, що «вульгарність» стендапу є не ознакою примітивності, а свідомою художньою стратегією, спрямованою на руйнування дистанції між сценою та публікою й актуалізацію спільного досвіду. У контексті дослідження сучасних нарративних, мовних і перформативних технік стендап-комедії ця робота слугує важливою теоретичною основою та методологічним орієнтиром для подальших студій жанру.

Лоуренс Е. Мінц (Mintz, 1985) також розглядає стендап-комедію не тільки як розважальний жанр, а й як важливий соціальний і культурний феномен, що виконує роль посередника між суспільством та його цінностями. Автор стверджує, що стендап має глибоке значення для розуміння культури – він віддзеркалює установки, занепокоєння й норми суспільства, дозволяючи коміку виступати своєрідним «комічним послом» або соціальним коментатором. Через гумор комедіанти можуть порушувати табу, критикувати суспільні явища й одночасно зміцнювати спільні культурні уявлення, оскільки їхній виступ створює «безпечний простір» для обговорення важких тем. Отже, стендап-комедія є не просто розвагою, а формою культурної медіації, що сприяє соціальному діалогу та рефлексії над суспільними проблемами.

Варто зазначити, що вітчизняні дослідження стендап-комедії наразі представлені обмеженою кількістю праць. Серед них варто відзначити статтю О. Ковалю (2025), присвячену походженню та розвитку жанру як форми сценічного мистецтва, яка висвітлює історичні, культурні та жанрові засади стендап-комедії в художньому й соціокультурному контекстах.

Стаття М. Мельник (2022) присвячена новітнім формам сміхової культури в українському медіапросторі в умовах воєнного стану з акцентом на їхній інформаційно-психологічний вплив. Авторка пропонує типологізацію сучасних гумористичних практик (стендап, пародія, меми, карикатура, анімація) та осмислює їх як засоби культурної консолідації й інформаційного спротиву. У розділі «Багатогранність гумористичних форм української сміхової культури» колективної монографії М. Мельник (2023) проаналізовано трансформаційні процеси в українській сміховій традиції, окреслено жанрову палітру гумористичних практик і специфіку їх функціонування в медійному середовищі. Дослідниця звертається до синтезу традиційних і новітніх форм комічного, зокрема виокремлює стендап як актуальний різновид сценічного гумору, підкреслюючи його соціально-комунікативний потенціал.

У статті О. Доцок (2024) проаналізовано зміни українського стендапу в умовах війни. Авторка підкреслює розширення тематичного поля – війна, волонтерство, пропаганда, посилення ролі української мови як маркера ідентичності та зростання суспільної відповідальності коміків. Стендап постає не тільки як розважальний жанр, а й як простір колективної рефлексії, консолідації та символічного спротиву. Для дослідження поетики стендапу ця праця важлива як культурологічний контекст, що пояснює трансформацію його нарративних і мовних стратегій у воєнний період.

У статті О. Авдеєва (2025) проаналізовано трансформацію соціокультурних нарративів в українському стендапі в умовах повномасштабної війни, зосереджено увагу на зміні тематичних акцентів, на мовній деколонізації та зростанні суспільної відповідальності коміків. Дослідник розглядає стендап як простір формування нової культурної ідентичності та інструмент символічного спротиву. Водночас у роботі переважає культурологічний підхід, тоді як питання внутрішньої поетики – нарративної структури жарту, мовних стратегій і сценічних механізмів комічного – залишаються поза детальним аналізом, що й зумовлює необхідність їх спеціального мистецтвознавчого осмислення.

У статті Т. Пилипчук і О. Лященко (2021) проаналізовано роль невербальних засобів у створенні комічного ефекту в англійській стендап-комедії на матеріалі виступів Рассела Пітерса та Маза Джобрані. Авторки розглядають стендап як жанр комічного дискурсу, що ґрунтується на активній взаємодії виконавця з аудиторією, та пропонують типологію співвідношень між вербальними й невербальними компонентами жарту (повторювальні, додавальні, зображально-центричні, опозитивні тощо). Дослідження переконливо демонструє, що комічний ефект формується на перетині мовного тексту, інтонації, міміки та жести, а це є важливим для аналізу сценічного складника поетики стендапу.

У статті Х. Ольшанецької (2020) стендап-комедію розглянуто як жанр комічного інституційного дискурсу. Авторка окреслює історію становлення жанру, його комунікативну природу та конститутивні ознаки, зокрема театральність, діалогічність, інформативність, цілеспрямованість та інтертекстуальність. Особливу увагу приділено базовій структурі жарту («сетап – панчлайн») та ролі адресанта й адресата в моделі сценічної взаємодії. Робота має переважно лінгводискурсивний характер і зосереджується на функціональних та комунікативних аспектах жанру. Водночас питання художньої поетики, сценічної організації виступу та імпровізаційної стратегії залишаються поза детальним аналізом.

Сайт «ФАРС», зокрема розділ «Коміки та комікеси», є актуальним онлайн-ресурсом, що репрезентує сучасних українських стендап-коміків, містить короткі біографічні довідки, інформацію про творчі проекти та сценічну діяльність. Матеріали платформи є цінним емпіричним джерелом для розуміння персонального складу української стендап-сцени та дослідження актуальних виконавських практик (*Стендап коміки та комікеси*, б.д.).

Оскільки імпровізація є однією з базових виконавських стратегій стендап-комедії, особливої ваги набувають наукові праці, присвячені її теоретичному й педагогічному осмисленню. У дослідженнях М. Мельник (2018), Р. Набокова та Ю. Переданенка (2022), В. Стрельчук (2015) імпровізацію трактують як структуроутворювальний чинник естрадного мистецтва та показник професійної майстерності виконавця. Наголошують на її подвійній природі – як процесу, що розгортається водночас у межах сценічної дії та в безпосередній комунікації з аудиторією. Авторки підкреслюють, що імпровізація не є стихійною спонтанністю, а становить професійно керований процес, який спирається на розвинений психофізичний апарат, внутрішню свободу, швидкість реакції, асоціативне мислення й емоційну пам'ять. У цьому контексті теоретичні положення зазначених

дослідників створюють методологічне підґрунтя для аналізу імпровізаційної взаємодії як важливого складника поетики сучасного стендапу.

Попри постійний інтерес до стендап-комедії в межах культурологічних, соціологічних і лінгвістичних досліджень, у вітчизняному науковому дискурсі жанр і досі залишається недостатньо розробленим саме в площині сценічного мистецтва. Більшість наявних праць зосереджуються на соціальній або мовній проблематиці стендапу, залишаючи поза увагою його поетику як цілісну художньо-сценічну систему, у якій органічно поєднуються виконавська присутність, нарративна структура та мовна експресія.

Особливої уваги потребує аналіз сучасних нарративних стратегій стендап-комедії, що виходять за межі класичної моделі «сетап – панчлайн» та охоплюють складні композиційні прийоми, такі як відкладений панчлайн, постіронія, повторювані смислові елементи та багаторівнева смислова організація жарту. У поєднанні з активним використанням розмовної лексики, сленгу та мовних кодів субкультур ці стратегії формують специфічну поетику жанру, орієнтовану на інтелектуальну й емоційну залученість сучасної аудиторії.

Метою дослідження є визначення специфіки поетики сучасної стендап-комедії як форми сценічного мистецтва за допомогою аналізу еволюції сценічних технік (інтерація з аудиторією, імпровізація, мінімалізм), мовних стратегій (сленг, мова субкультур, експресивні засоби) та нарративних моделей (сетап, панчлайн, несподівані сюжетні повороти, постіронія) у їхній взаємодії.

Виклад основного матеріалу

Стендап-комедія як один із найбільш динамічних жанрів сучасного сценічного мистецтва перебуває в постійному процесі трансформації, що безпосередньо відбивається на її поетиці. Чутливо реагуючи на зміни в соціальному, культурному й технологічному середовищі, жанр зазнає еволюції у сфері сценічних форм, мовної організації та нарративних стратегій. Ці процеси не тільки віддзеркалюють загальні тенденції розвитку культури, а й визначають специфіку художнього мислення стендап-комедії як актуальної форми сценічного висловлювання.

Одним з базових складників поетики стендап-комедії є взаємодія з аудиторією, яка в сучасних практиках зазнала суттєвого переосмислення. Якщо на ранніх етапах розвитку жанру комедійні виступи переважно ґрунтувалися на заздалегідь підготовлених, чітко структурованих текстах з обмеженим простором для спонтанності, то сучасний стендап орієнтується на гнучкі моделі сценічної комунікації. У таких моделях безпосередній контакт із глядачами стає не допоміжним елементом, а важливим складником художньої структури виступу.

Актуальні сценічні практики вимагають від виконавця здатності до динамічної, ситуативно зумовленої взаємодії з публікою, що істотно змінює логіку побудови комедійного нарративу (Плотницької & Левченко, 2011). Такий тип комунікації передбачає постійну адаптацію сценічного висловлювання до реакцій аудиторії та сприяє формуванню відкритої, процесуальної структури виступу, у межах якої поєднуються заздалегідь підготовлений матеріал і елементи імпровізації.

Імпровізація, яка на ранніх етапах розвитку стендап-комедії виконувала переважно допоміжну функцію, у сучасних сценічних практиках набуває статусу одного з ключових елементів поетики жанру. Вона визначає відкритий, процесуальний характер сценічного висловлювання, забезпечуючи виконавцеві можливість оперативного адаптувати комедійний наратив до емоційного стану аудиторії, реагувати на непередбачувані ситуації та формувати художню структуру виступу в режимі реального часу.

Сучасні імпровізаційні стратегії виходять за межі ситуативного реагування на зовнішні стимули й передбачають високий рівень когнітивної гнучкості та сценічної свідомості виконавця. У межах поетики стендапу імпровізація постає як складний художній механізм, що поєднує аналітичне мислення, миттєву трансформацію смислів і здатність до продукування оригінальних комічних конструкцій без порушення цілісності наративу.

Коміки, які володіють розвиненими імпровізаційними навичками, здатні формувати багатшарові комічні структури, у яких поєднуються особиста нарація, елементи соціальної критики та безпосередня реакція на поведінку публіки. Такий тип сценічної дії надає кожному виступу рис унікальності та неповторності, підсилюючи ефект автентичності як важливої естетичної категорії сучасної стендап-комедії та підвищуючи зацікавленість аудиторії, для якої спонтанність і живий контакт із виконавцем є визначальними чинниками сприйняття.

Водночас імпровізаційна модель стендап-виступу зумовлює підвищені вимоги до професійної підготовки коміка. Вона передбачає не тільки технічну вправність, а й глибоке розуміння психології аудиторії та контексту сценічної ситуації, а також здатність оперативного коригувати художню стратегію відповідно до змін соціального й культурного середовища (*б золотих правил імпровізації*, б.д.). У такий спосіб імпровізація постає як один із визначальних чинників формування поетики сучасної стендап-комедії.

Мінімалізм сценічного образу утвердився як одна з провідних поетикотворчих тенденцій сучасної стендап-комедії, істотно впливаючи на способи організації сценічного простору та подання комедійного матеріалу. Для цієї стратегії характерні використання нейтрального, повсякденного одягу, обмежена присутність сценічного реквізиту та принципова концентрація уваги на вербальному висловлюванні й безпосередній взаємодії з аудиторією. Така естетика зумовлює зміщення акценту з візуальної виразності на слово, інтонацію та смислову структуру жарту, що є визначальним для поетики жанру.

Мінімалістичний сценічний формат сприяє формуванню камерної комунікативної ситуації, у межах якої послаблюється традиційна межа між виконавцем і глядачами. Унаслідок цього стендап-виступ набуває рис довірливої розмови, а не театралізованого сценічного дійства, що підсилює ефект залученості й емоційної близькості аудиторії. У контексті поетики стендап-комедії мінімалізм постає не як редукція художніх засобів, а як усвідомлена сценічна стратегія, спрямована на посилення автентичності, комунікативної відкритості та смислової насиченості комічного висловлювання.

У межах поетики сучасної стендап-комедії мовна організація постає як один із ключових художніх рівнів сценічного висловлювання, що забезпечує жанру

виразну багатогранність і високу адаптивність у сучасному культурному просторі. Поєднання різноманітних мовних і стилістичних засобів зумовлює здатність стендапу резонувати з аудиторіями різного соціального та культурного походження, формуючи спільне смислове поле між виконавцем і глядачами.

Активне використання розмовної лексики, сленгу та мовних кодів окремих субкультур у поєднанні зі стилістичними прийомами сарказму, іронії та абсурду надає стендап-комедії особливої художньої динаміки. У межах поетики жанру ці мовні стратегії виконують не тільки експресивну, а й структуроутворювальну функцію, забезпечуючи багаторівневість комічного висловлювання та можливість одночасного звернення як до масової, так і до контекстуально підготовленої аудиторії.

Сленг посідає важливе місце в мовній поетиці стендап-комедії, виступаючи ефективним засобом сценічної комунікації та неформального зближення з аудиторією. Його використання сприяє створенню атмосфери довіри й безпосередності, даючи змогу комікові швидко встановлювати емоційний контакт із глядачами та формувати відчуття спільного культурного простору. Завдяки сленговим елементам стендап-виступи набувають ознак мовної актуальності й сучасності, що є важливим складником поетики жанру та чинником залучення молодіжної аудиторії (Микуланинець, 2020, с. 446).

Сленг у сучасній стендап-комедії постає важливим елементом її поетики, виконуючи не тільки віддзеркалювальну, а й продуктивну функцію та сприяючи формуванню нових мовних тенденцій у сценічному дискурсі. Уміле оперування розмовною лексикою дає змогу комікам гнучко адаптувати комедійний матеріал до різних соціальних контекстів, адресуючи жарти конкретним групам слухачів і водночас зберігаючи їхню зрозумілість для ширшої аудиторії. У цьому сенсі сленг у стендапі постає не тільки стилістичним засобом, а й інструментом сценічної взаємодії та культурної комунікації, що безпосередньо впливає на структуру комедійного висловлювання.

Важливу роль у розширенні поетичних можливостей жанру відіграє й мова субкультур, яка істотно збагачує художній арсенал стендап-комедії. Використання специфічної лексики та жаргону окремих соціальних або культурних груп дає змогу виконавцям, з одного боку, маркувати власну сценічну ідентичність і демонструвати належність до певного культурного середовища, а з іншого – іронічно осмислювати особливості цих субкультур, створюючи комічний ефект через дистанціювання, перебільшення або контраст.

Звернення до мовних кодів субкультур також сприяє формуванню нових лінгвістичних конструкцій і неологізмів, які нерідко виходять за межі сценічного простору та закріплюються в ширшому мовному вжитку. Завдяки цьому стендап-комедія постає як динамічний простір мовних і художніх експериментів, у межах якого створюються багатопланові комедійні структури, здатні резонувати з аудиторією на різних рівнях сприйняття та впливати на розвиток сучасної розмовної культури.

Експресивні мовні засоби, зокрема метафори, порівняння, гіперболи, епітети, оксиморони й інші стилістичні фігури, посідають центральне місце в поетичній системі сучасної стендап-комедії, визначаючи специфіку її художньо-мовної

організації. Вони виконують функцію не тільки підсилення комічного ефекту, а й структурування сценічного висловлювання, надаючи жартам образності, емоційної насиченості та смислової багатомірності. Завдяки активному використанню цих прийомів стендап-виступ виходить за межі миттєвої розважальної дії та набуває ознак цілісного художнього акту, здатного залишати тривалий емоційний і інтелектуальний слід у свідомості глядачів.

Метафоричне мислення в стендап-комедії забезпечує створення яскравих, легко впізнаваних образів, що інтенсифікують сприйняття комічного матеріалу та сприяють його запам'ятовуваності. Гіпербола у свою чергу акцентує на абсурдності або парадоксальності зображуваних ситуацій через навмисне перебільшення, посилюючи контраст між реальністю та сценічною інтерпретацією досвіду. Порівняння формують несподівані асоціативні зв'язки між, на перший погляд, далекими явищами, що породжує комічний ефект і водночас активізує інтелектуальну участь аудиторії. У сукупності ці засоби дають змогу тонко передавати емоційні стани й настрої, перетворюючи гумор на багаторівневий художній інструмент, здатний викликати не тільки сміх, а й співпереживання та рефлексію.

Характерною ознакою поезики сучасної стендап-комедії є також поєднання різних стилістичних стратегій, серед яких провідне місце посідають сарказм, іронія, абсурд, пародія та гротеск. Сарказм функціонує як форма завуальованої соціальної критики, що дає змогу комікам артикулювати гострі суспільні проблеми у непрямій, але художньо-виразній формі. Іронія створює напругу між очікуванням і результатом, закладаючи основу для багатозначного тлумачення жартів і залучення аналітичного потенціалу аудиторії, що є важливим компонентом сучасної сценічної комунікації.

Абсурд як художній прийом у поезики сучасної стендап-комедії дає змогу навмисно порушувати причинно-логічні зв'язки, оголюючи умовність і внутрішню суперечливість окремих соціальних норм, моделей поведінки або усталених дискурсів. Через демонстративну нелогічність комік не тільки створює комічний ефект, а й актуалізує критичне осмислення повсякденної реальності, перетворюючи сценічний жарт на інструмент соціальної рефлексії.

Пародія у свою чергу ґрунтується на імітації та навмисному перебільшенні характерних рис певних культурних явищ, стилів або публічних образів, що забезпечує комічний ефект завдяки механізму впізнаваності та контрасту. У стендап-комедії пародійність часто поєднується з авторською інтерпретацією, внаслідок чого об'єкт наслідування зазнає художньої трансформації й набуває нових смислових акцентів. Гротеск, поєднуючи реалістичне з фантастичним, дає змогу створювати гіпертрофовані сценічні образи, які підкреслюють абсурдність, деформацію або внутрішню суперечливість зображуваних явищ.

Комплексне використання абсурду, пародії та гротеску формує багатозарову поезику стендап-гумору, у межах якої сміх поєднується з аналітичним і емоційним осмисленням дійсності. Такий підхід зумовлює сприйняття стендап-комедії не тільки як засобу розваги, а й як форми художнього та соціального висловлювання, здатної одночасно викликати сміх, стимулювати критичне мислення та провокувати емоційний відгук аудиторії.

Поряд із базовою моделлю побудови жарту за принципом «сетап – панчлайн» у сучасній стендап-комедії активно використовують складніші нарративні стратегії, спрямовані на ускладнення комічної структури та підвищення інтелектуальної залученості глядачів. Базова модель «сетап – панчлайн» становить фундаментальну нарративну схему стендап-жарту. Сетап виконує функцію введення ситуації та формування очікування, створюючи у свідомості аудиторії певну логіку розвитку подій. Панчлайн натомість порушує або трансформує це очікування через несподіваний семантичний зсув, що спричиняє комічний ефект. Саме напруга між прогнозованим результатом і фактичним завершенням висловлювання утворює механізм сміху як реакції на раптове переосмислення ситуації.

На основі цієї базової схеми вибудовуються складніші композиційні прийоми, які розширюють традиційну модель жарту. До них належать несподівані сюжетні повороти, відкладений панчлайн, повторювані смислові відгуки та застосування постіронії як механізму багаторівневого комізму. Несподівані нарративні зсуви дають змогу комікові постійно змінювати напрямок оповіді, уникати передбачуваності та підтримувати динамічну напругу виступу, що є однією з ключових характеристик поетики сучасного стендапу.

Особливого значення в поезії сучасної стендап-комедії набуває постіронія, що передбачає одночасне функціонування кількох смислових рівнів жарту. За допомогою цього прийому комік може водночас відтворювати традиційні комедійні моделі й дистанціюватися від них, іронізуючи над самим механізмом жартування та власною сценічною позицією. Така стратегія формує рефлексивний тип гумору, орієнтований на підготовлену аудиторію та заснований на спільному культурному й контекстуальному досвіді виконавця і глядачів. У цьому разі комічний ефект виникає не тільки з вербального змісту, а й з усвідомлення умовності та багатозначності самого сценічного висловлювання.

Важливу роль у побудові комічного нарративу стендап-комедії відіграє також маніпулювання темпом і ритмом оповіді, що є складником її сценічної поетики. Зміна швидкості мовлення, використання пауз, навмисне уповільнення або, навпаки, прискорення розповіді дають змогу комікові цілеспрямовано керувати емоційним станом аудиторії, вибудовуючи чергування напруги та розрядки. Пауза перед панчлайном, зокрема, постає як ефективний драматургічний прийом, що підсилює очікування й акцентує момент комічної кульмінації, надаючи жарту завершеності та сценічної виразності.

Отже, нарративні техніки сучасної стендап-комедії формують не просто сукупність прийомів, а цілісну багаторівневу систему організації комічного висловлювання. У її межах взаємодіють сюжетна логіка, ритмічна драматургія та смислова багатозначність, що забезпечують внутрішню структурну динаміку жанру. Саме ця системна організація визначає поетику стендапу як специфічної форми сценічного мистецтва, у якій комічний ефект постає результатом художньо вмотивованої композиції, а не випадкової реакції. Водночас структурна складність жанру вибудовується не довільно, а спирається на базову модель комічної організації, що забезпечує його композиційну цілісність.

Описана вище базова модель побудови жарту за принципом «сетап – панчлайн» становить структурне ядро поетики сучасної стендап-комедії та визна-

чає первинний механізм формування комічного ефекту (*Setup & punchline*, n.d.). Саме вона є тим композиційним підґрунтям, на основі якого вибудовуються складніші наративні варіації, метакомунікативні стратегії та багаторівневі смислові конструкції. Сетап відкриває комічне висловлювання, формуючи контекст, окреслюючи смислове поле та створюючи у свідомості аудиторії горизонт очікувань. У межах поетики стендапу він виконує не тільки інформативну, а й активізувальну функцію, залучаючи спільний культурний і життєвий досвід глядачів та готуючи їх до подальшого семантичного зсуву.

Панчлайн своєю чергою є кульмінаційним моментом жарту, у якому відбувається раптове порушення або трансформація сформованої логіки сприйняття. Його ефективність ґрунтується на принципі семантичного зламу, що спричиняє миттєву когнітивну перебудову інтерпретації та викликає емоційну реакцію аудиторії. Контраст між очікуваним розвитком, закладеним у сетапі, та фактичним завершенням у панчлайні створює напругу, яка знімається в момент сенсового переосмислення. Саме цей структурований процес напруги й розрядки становить фундаментальний механізм комічної дії в поезиці сучасної стендап-комедії.

Показовим у цьому контексті є звернення коміків до знайомих культурних наративів, зокрема класичних казкових сюжетів, які часто слугують основою для побудови сетапу. Апеляція до загальновідомої історії дає змогу швидко сформуванню спільне смислове поле з аудиторією та забезпечити впізнаваність ситуації, тоді як панчлайн вводить несподіваний сучасний, іронічний або деконструктивний елемент, що радикально змінює напрямок оповіді. Така трансформація традиційного наративу підсилює комічний ефект, поєднуючи ефект впізнавання з новизною та актуальністю.

Показовою ілюстрацією функціонування базової моделі «сетап – панчлайн» у сучасній сценічній практиці є творчість американського коміка Джорджа Карліна (Carlin, 2001). У його монологах комічний ефект вибудовується через послідовне формування логічно впорядкованої аргументації, яка створює в аудиторії чіткий горизонт очікувань, а згодом зазнає раптової смислової трансформації. Такий семантичний зсув, реалізований у панчлайні, спричиняє когнітивну перебудову сприйняття й викликає реакцію сміху як результат переосмислення попереднього контексту. Характерним є його аналіз евфемізації¹ політичної мови, де комік спочатку відтворює риторичку офіційного дискурсу, послідовно вибудовуючи «серйозну» логіку пояснення, а потім руйнує її через парадоксальне узагальнення або різке викриття прихованої маніпуляції. У такому разі панчлайн не тільки завершує жарт, а й оголює внутрішню суперечливість мовної конструкції. Комічний ефект виникає як наслідок зіткнення очікуваної нормативності висловлювання з його критичним переосмисленням, що поєднує сміхову реакцію з інтелектуальною рефлексією. У такий спосіб сценічна поетика Джорджа Карліна демонструє, як базова композиційна модель жарту може слугувати інструментом соціально спрямованого художнього висловлювання.

¹ Евфемізм – це слово або вираз, який використовують для заміни грубих, непристойних, образливих або табуованих слів більш ввічливими, м'якими або нейтральними аналогами.

У результаті взаємодії сетапу й панчлайн у межах одного жарту формується нарративна напруга, яка поступово акумулюється в процесі оповіді та миттєво знімається у фінальній точці. Цей механізм напруги й розрядки є фундаментальним для поетики стендап-комедії та забезпечує її ефективність як форми сценічного комічного висловлювання, орієнтованого на безпосередню реакцію та активну участь аудиторії.

Несподівані сюжетні повороти становлять один із ключових механізмів нарративної динаміки сучасної стендап-комедії та відіграють визначальну роль у підтриманні уваги аудиторії протягом сценічного виступу. Завдяки систематичному порушенню очікуваних сценаріїв розвитку жарту коміки утримують глядачів у стані когнітивної напруги, що активізує процес сприйняття комічного матеріалу й посилює ефект залученості. Такі повороти реалізуються через раптову зміну контексту, яка змушує аудиторію переосмислювати попередню інформацію, введення несподіваних персонажів або образів, а також через різкі зсуви нарративної логіки. Застосування цих прийомів підвищує динамічність оповіді, посилює ефект непередбачуваності та, відповідно, збільшує комічний потенціал стендап-жарту.

Особливе місце серед актуальних нарративних і стилістичних стратегій стендап-комедії посідає постіронія, яка набула поширення в сучасній сценічній практиці. Як складний метакомунікативний інструмент, постіронія поєднує риси класичної іронії та сарказму з виразним рівнем саморефлексії, спрямованої на осмислення самого процесу жартування та механізмів комічного впливу. У межах цього прийому комік може одночасно іронізувати над об'єктом висміювання та дистанціюватися від власного висловлювання, демонструючи умовність і багатозначність сценічної позиції.

Постіронія дає змогу актуалізувати абсурдність соціальних норм, поведінкових моделей або повсякденних ситуацій, не зводячи комічний ефект до однозначної інтерпретації. Навпаки, вона відкриває простір для множинних смислів і стимулює інтелектуальну активність аудиторії, поєднуючи емоційну реакцію зі здатністю до критичного осмислення побаченого й почутого. У такий спосіб постіронічний гумор виходить за межі традиційної розважальної функції та постає як засіб культурної й соціальної рефлексії, органічно інтегрований у художню структуру поетики сучасної стендап-комедії.

У творчості Білла Хікса (Hicks, 2004) простежується модель постіронічного комічного висловлювання, у межах якого комік одночасно використовує традиційні сатиричні інструменти та дистанціюється від них. Його монологи часто починаються як гостра соціальна критика (медіа, споживацтва, політичної конформності), однак у процесі розвитку наративу відбувається метакомунікативний зсув: Білл Хікс ніби усвідомлює театральність власної позиції та іронізує над самим актом викриття. Постіронія в його виступах проявляється в поєднанні щирої емоційної залученості та демонстративної гіперболізації критичного пафосу. Глядач одночасно сприймає висловлювання як серйозну соціальну позицію і як її художню інтерпретацію. Саме багаторівневість інтенцій створює складну комунікативну ситуацію, у якій гумор виконує не тільки розважальну, а й світоглядну функцію. Тож постіронія стає механізмом поглиблення смислової структури монологу та підвищення інтелектуальної залученості аудиторії.

Показовим прикладом реалізації соціально-критичного потенціалу в поезиці сучасної стендап-комедії є творчість української комікеси Ганни Кочегури (Котубей-Геруцька, 2024). Її сценічна практика демонструє, як наративні, мовні та перформативні стратегії стендапу можуть бути інтегровані в цілісну художню модель соціального висловлювання. У межах її виступів гумор постає не як інструмент розважальної компенсації, а як структурований механізм критичного переосмислення суспільних процесів. Поетика Ганни Кочегури ґрунтується на поєднанні іронічної деконструкції, ритмічно вибудованого наративу та семантичних зсувів, що підважують усталені пропагандистські схеми й маніпулятивні дискурси. Використовуючи базову модель «сетап – панчлайн» як композиційне ядро, комікеса вибудовує багаторівневі смислові конструкції, у яких комічний ефект супроводжується когнітивною перебудовою сприйняття. У такий спосіб жарт функціонує як інструмент деміфологізації владних наративів і викриття прихованих механізмів впливу на суспільну свідомість. Сценічне висловлювання Ганни Кочегури засвідчує, що поетика сучасного стендапу здатна трансформуватися у форму перформативного громадянського жесту. Через мінімалістичну сценічну організацію, пряму комунікацію з аудиторією та ритмічно організовану структуру жарту комедія набуває ознак культурної медіації та дискурсивного спротиву. У цьому вимірі стендап-комедія постає як художньо вмотивована форма соціальної рефлексії, здатна впливати на інтерпретаційні моделі сприйняття дійсності

Отже, аналіз сценічних, мовних і наративних стратегій сучасної стендап-комедії засвідчує складність її поетичної організації та багаторівневості комічного висловлювання. Поєднання імпровізаційних практик, мінімалістичного сценічного образу, експресивних мовних засобів і розгалужених наративних механізмів (від базової моделі «сетап – панчлайн» до постіронічних і метанаративних прийомів) формує цілісну художньо-комунікативну систему, що виходить за межі традиційного розуміння стендапу як суто розважального жанру.

Саме потреба системного осмислення взаємодії цих елементів у межах поезики сучасної стендап-комедії зумовлює звернення до міждисциплінарного аналітичного підходу та визначає наукову новизну пропонованого дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в системному аналізі поезики сучасної стендап-комедії як форми сценічного мистецтва, у межах якого жанр розглянуто як цілісну художньо-комунікативну структуру, що поєднує сценічні, наративні та мовні стратегії.

У роботі вперше в межах мистецтвознавчого підходу окреслено взаємозв'язок між еволюцією сценічних технік виконання (інтерація з аудиторією, імпровізація, мінімалізм сценічного образу), специфікою мовної організації комічного висловлювання (сленг, мова субкультур, експресивні засоби) та наративними механізмами формування комічного ефекту (сетап, панчлайн, несподівані сюжетні повороти, постіронія).

Висновки

У результаті проведеного дослідження встановлено, що поетика сучасної стендап-комедії формується в тісному зв'язку з соціокультурними трансфор-

маціями сучасності, які безпосередньо впливають на еволюцію сценічних форм, виконавських практик і художніх стратегій жанру. Зміни у способах комунікації та сприйняття інформації зумовили переосмислення традиційних моделей комічного висловлювання та сприяли ускладненню художньої структури стендап-виступу.

Визначальними складниками поетики сучасної стендап-комедії є активна сценічна взаємодія з аудиторією, імпровізаційність та мінімалізм сценічного образу, які разом формують особливий тип сценічної комунікації. Ці елементи забезпечують ефект автентичності, посилюють відчуття безпосереднього контакту між виконавцем і глядачами та підкреслюють унікальність кожного виступу як неповторного художнього акту. Мінімалістичне сценічне рішення своєю чергою зосереджує увагу на слові, інтонаційній виразності та смислового наповненні комічного висловлювання.

Мовна поетика стендап-комедії характеризується високим рівнем стилістичної варіативності, що реалізується через активне використання сленгу, мовних кодів субкультур та експресивних стилістичних засобів. Такі мовні стратегії не тільки підсилюють комічний ефект, а й виконують важливу комунікативну функцію, забезпечуючи залученість аудиторії та створення спільного культурного й смислового простору між виконавцем і глядачами.

Наративна організація сучасного стендапу виходить за межі класичної моделі «сетап – панчлайн» й охоплює складні композиційні прийоми, зокрема несподівані сюжетні повороти, повторювані смислові елементи та постіронію. Поєднання цих наративних стратегій формує багатoshарову структуру комічного висловлювання, що сприяє не тільки емоційній реакції аудиторії, а й її інтелектуальній залученості та рефлексії.

Отже, сучасна стендап-комедія виявляє себе як складна художня форма сценічного мистецтва з виразно окресленою поетикою, у межах якої органічно поєднуються сценічні, мовні та наративні стратегії. Це дає змогу розглядати стендап не тільки як різновид комічного виступу, а й як повноцінний феномен сучасного сценічного мистецтва, здатний до художнього експерименту, критичного осмислення дійсності та активної взаємодії з культурним контекстом.

Перспективним напрямом подальших наукових розвідок є поглиблене вивчення стендап-комедії в контексті трансформацій сучасного сценічного мистецтва, зокрема крізь призму національних традицій, культурних відмінностей та специфіки локальних сценічних практик. Особливої уваги потребує аналіз впливу цифрових платформ і медіасередовища на поетику стендапу, зміну форм взаємодії з аудиторією та трансформацію наративних і виконавських стратегій. Доцільним також видається звернення до педагогічного потенціалу стендап-комедії у підготовці акторів і сценічних митців, а також дослідження жанру в міждисциплінарному полі театрознавства, культурології та перформативних студій, що сприятиме подальшому осмисленню стендапу як значущого феномену сучасного сценічного мистецтва.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдеев, О. (2025). Трансформація соціокультурних наративів в українському стендапі (на прикладі творчості Насті Зухвалої, Антона Тимошенка, Васі Байдака та Сергія Ліпка). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 51, 446–451. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1083>
- Доцок, О. (2024, 18 квітня). Трансформація української стендап-комедії після повномасштабного вторгнення росії в Україну. В *Культурологічні дослідження та культурні практики у репрезентації молодих науковців* [Матеріали круглого столу] (с. 44–48). Інститут культурології Національної академії мистецтв України. https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/Book-2024_Round_table_18.04.2024.pdf#page=44
- Коваль, О. (2025). Походження та розвиток стендапу як жанру сценічного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 8(1), 6–19. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.1.2025.336155>
- Котубей-Геруцька, О. (2024, 7 жовтня). «Стендап, як і панк-рок, не може існувати в диктатурі». *Ганна Кочегура про радянський гумор і імперську оптику*. Суспільне Культура. <https://suspline.media/culture/848563-standap-ak-i-pank-rok-ne-moze-isnuvati-v-diktaturiganna-kocsegura-pro-radanskij-gumor-i-impersku-optiku/>
- Мельник, М. (2018). Імпровізація як один із найважливіших аспектів професійної майстерності артиста естради. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 50–57. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153653>
- Мельник, М. (2022). Різноманітність новітніх форм сміхової культури в медійному просторі України. *Культура і сучасність*, 2, 24–29. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270538>
- Мельник, М. (2023). Багатогранність гумористичних форм української сміхової культури. ВЛ.П.Бойко (Ред.), *Культура і мистецтво ХХІ століття: полілог сучасної гуманітаристики* (с. 473–504). Видавничий центр КНУКіМ.
- Микуланинець, К. О. (2020). Сленг та жаргон: особливості та доречність використання. *Молодий вчений*, 3(79), 444–447. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-93>
- Набоков, Р.Г., & Переданенко, Ю. О. (2022). Імпровізація як метод виховання психофізичного апарату актора. В *Innovations and prospects of world science* [Матеріали конференції] (с. 240–243). <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/09/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-14-16.09.22.pdf#page=240>
- Ольшанецька, Х. (2020). Стендап-комедія як жанр комічного інституційного дискурсу. *Студентський науковий альманах факультету іноземних мов ТНПУ ім. В. Гнатюка*, 1(17), 33–36. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19021/1/8_Olshanetska.pdf
- Пилипчук, Т. В., & Лященко, О. А. (2021). Невербальні засоби створення комічного ефекту у англомовній стендап-комедії. *Science and Education. A New Dimension. Philology*, 9(74), 251, 54–56. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2021-251IX74-12>
- Плотницької, І. М., & Левченко, О. П. (Ред.). (2011). *Ораторське мистецтво* (2-ге вид.). Національна академія державного управління при Президентові України.
- Стендап коміки та комікеси*. (б.д.). ФАРС. Взято 27 січня 2026 з <https://fars.com.ua/artists>
- Стрельчук, В. О. (2015). Імпровізація як важливий чинник виховання майбутніх режисерів естради. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301>

- 6 золотих правил імпровізації. (б.д.). Театральна студія DramaSchool. Взято 27 січня 2026 з <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/6-pravil-improvizacii>
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2001). *Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis*. Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2020). The General Theory of Verbal Humor. In *The Linguistics of Humor: An Introduction* (pp. 136–156). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198791270.003.0007>
- Brodie, I. (2014). *A vulgar art: A new approach to stand-up comedy*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781628461824.001.0001>
- Carlin, G. (2001). *Napalm and silly putty*. Grand Central Publishing. <https://dn720305.ca.archive.org/0/items/george-carlin-audiobooks/Napalm%20%26%20Silly%20Putty%20%282002%29%20by%20George%20Carlin.pdf>
- Hicks, B. (2004). *Love all the people: Letters, lyrics, routines*. Constable & Robinson.
- Mintz, L. E. (1985). Standup comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1), 71–80. <https://doi.org/10.2307/2712763>
- Setup & punchline. Two parts of jokes. (n.d.). English Comedy Frankfurt. Retrieved January 27, 2025, from <https://englishcomedyfrankfurt.com/setup-punchline-understanding-how-to-separate-the-two-parts-of-jokes/>
- Utami, I. I. (2018). Strategi humor pada acara stand up comedy. *Adabiyāt: Jurnal Bahasa dan Sastra*, 2(2), 219–245. <https://doi.org/10.14421/ajbs.2018.02204>
- Wawrzyniuk, J. (2021). Identifying humor in stand-up comedy: A preliminary study. *LingBaW. Linguistics Beyond and Within*, 7, 86–97. <https://doi.org/10.31743/lingbaw.13455>

REFERENCES

- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Mouton de Gruyter [in English].
- Attardo, S. (2001). *Humorous texts: A semantic and pragmatic analysis*. Mouton de Gruyter [in English].
- Attardo, S. (2020). The General Theory of Verbal Humor. In *The Linguistics of Humor: An Introduction* (pp. 136–156). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198791270.003.0007> [in English].
- Avdieiev, O. (2025). Transformatsiia sotsiokulturnykh naratyviv v ukrainskomu standapi (na prykladi tvorchoosti Nasti Zukhvaloi, Antona Tymoshenka, Vasi Baidaka ta Serhiia Lipka) [Transformation of socio-cultural narratives in ukrainian stand-up (using the example of the work of Nastya Zukhvala, Anton Tymoshenko, Vasya Baydak and Serhiy Lipko)]. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 51, 446–451. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1083> [in Ukrainian].
- Brodie, I. (2014). *A vulgar art: A new approach to stand-up comedy*. University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781628461824.001.0001> [in English].
- Carlin, G. (2001). *Napalm and silly putty*. Grand Central Publishing. <https://dn720305.ca.archive.org/0/items/george-carlin-audiobooks/Napalm%20%26%20Silly%20Putty%20%282002%29%20by%20George%20Carlin.pdf> [in English].
- Dotsok, O. (2024, April 18). Transformatsiia ukrainskoi standap-komedii pislia povnomasshtabnoho vtorhnennia rosii v Ukrainu [The Transformation of Ukrainian Stand-Up Comedy after the Full-Scale Russian Invasion of Ukraine]. In *Kulturolohichni*

- doslidzhennia ta kulturni praktyky u reprezentatsii molodykh naukovtsiv* [Culturological Research and Cultural Practices in the Representation of Young Scientists] [Round Table Proceedings] (pp. 44–48). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. https://icr.org.ua/wp-content/uploads/2024/10/Book-2024_Round_table_18.04.2024.pdf#page=44 [in Ukrainian].
- Hicks, B. (2004). *Love all the people: Letters, lyrics, routines*. Constable & Robinson [in English].
- Kotubei-Herutska, O. (2024, October 7). "Stendap, yak i pank-rok, ne mozhe isnuvaty v dyktaturi". *Hanna Kochehura pro radianskyi humor i impersku optyku* ["Stand-up, like punk rock, cannot exist in a dictatorship". Ganna Kochehura on Soviet humor and imperial optics]. *Suspilne Kultura*. <https://suspilne.media/culture/848563-stendap-ak-i-pank-rok-ne-moze-isnuvaty-v-diktaturi-ganna-kocehura-pro-radanskij-gumor-i-impersku-optiku/> [in Ukrainian].
- Koval, O. (2025). Pokhodzhennia ta rozvytok standupu yak zhanru stsenichnoho mystetstva [Origin and Development of Stand-up Comedy as a Genre of Performing Arts]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 8(1), 6–19. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.8.1.2025.336155> [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2018). Improvizatsiia yak odyz iz naivazhlyvishykh aspektiv profesiinoi maisternosti artysta estrady [Improvisation as one of the most important aspects of the variety artist professional skills]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 39, 50–57. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153653> [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2022). Riznomanitnist novitnikh form smikhovoi kultury v mediinomu prostori Ukrainy [Diversity of the newest forms of laugh culture in Ukrainian media space]. *Culture and contemporaneity*, 2, 24–29. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270538> [in Ukrainian].
- Melnyk, M. (2023). Bahatohrannist humorystychnykh form ukrainskoi smikhovoi kultury [The versatility of humorous forms of Ukrainian laughter culture]. V L. P. Boiko (Ed.), *Kultura i mystetstvo XXI stolittia: poliloh suchasnoi humanitarystyky* [Culture and art of the 21st century: a polylogue of modern humanities] (pp. 473–504). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Mintz, L. E. (1985). Standup comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1), 71–80. <https://doi.org/10.2307/2712763> [in English].
- Mykulanyets, K. O. (2020). Slenh ta zharhon: osoblyvosti ta dorechnist vykorystannia [Slang and jargon: Peculiarities and appropriateness of usage]. *Young Scientist*, 3(79), 444–447. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-93> [in Ukrainian].
- Nabokov, R. H., & Peredanenko, Yu. O. (2022). Improvizatsiia yak metod vykhovannia psykhofizychnoho aparatu aktora [Improvisation as a method of educating the psychophysical apparatus of an actor]. In *Innovations and prospects of world science* [Conference proceedings] (pp. 240–243). <https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2022/09/INNOVATIONS-AND-PROSPECTS-OF-WORLD-SCIENCE-14-16.09.22.pdf#page=240> [in Ukrainian].
- Olshanetska, Kh. (2020). Stendap-komediia yak zhanr komichnoho instytutsiinoho dyskursu [Stand-up comedy as a genre of comic institutional discourse]. *Studentskyi naukovyi almanakh fakultetu inozemnykh mov TNPU im. V. Hnatiuka*, 1(17), 33–36. http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19021/1/8_Olshanetska.pdf [in Ukrainian].
- Plotnytskoi, I. M., & Levchenko, O. P. (Eds.). (2011). *Oratorske mystetstvo* [Oratory] (2nd ed.). National Academy for Public Administration [in Ukrainian].
- Pylpchuk, T. V., & Liashchenko, O. A. (2021). Neverbalni zasoby stvorennia komichnoho efektu u anhlomovnij standap-komedii [Nonverbal means of creating a comic effect in English-

- language stand-up comedy]. *Science and Education. A New Dimension. Philology*, 9(74), 251, 54–56. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2021-251IX74-12> [in Ukrainian].
- Setup & punchline. Two parts of jokes.* (n.d.). English Comedy Frankfurt. Retrieved January 27, 2025, from <https://englishcomedyfrankfurt.com/setup-punchline-understanding-how-to-separate-the-two-parts-of-jokes/> [in English].
- 6 zolotych pravyl improvizatsii* [6 golden rules of improvisation]. (n.d.). Teatralna studiiia DramaSchool. Retrieved January 27, 2025, from <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/6-pravil-improvizacii> [in Ukrainian].
- Stendap komiky ta komikesy* [Stand-up comedians and comedians]. (n.d.). FARS. Retrieved January 27, 2025, from <https://fars.com.ua/artists> [in Ukrainian].
- Strelchuk, V. O. (2015). Improvizatsiia yak vazhlyvyi chynnyk vykhovannia maibutnikh rezhyseryv estrady [Improvisation as an important factor in the education of future stage directors]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 33, 155–159. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158301> [in Ukrainian].
- Utami, I. I. (2018). Strategi humor pada acara stand up comedy [Humor strategies in stand up comedy events]. *Adabiyāt: Jurnal Bahasa dan Sastra*, 2(2), 219–245. <https://doi.org/10.14421/ajbs.2018.02204> [in Indonesian].
- Wawrzyniuk, J. (2021). Identifying humor in stand-up comedy: A preliminary study. *LingBaW. Linguistics Beyond and Within*, 7, 86–97. <https://doi.org/10.31743/lingbaw.13455> [in English].

**POETICS OF MODERN STAND-UP COMEDY: PERFORMATIVE,
NARRATIVE AND LINGUISTIC STRATEGIES****Ihor Borko^{1a}, Oleksandr Koval^{2b}**¹ Professor;e-mail: borkoigornikol@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715² e-mail: oleksandrkoval512@gmail.com; ORCID: 0009-0006-6065-3013^a National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine^b Mykolaiv City Palace of Culture "Molodizhnyi" Mykolaiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to identify and theoretically ground the poetics of modern stand-up comedy as a form of stage art through the analysis of the interaction between stage performance techniques, the linguistic organisation of comic utterance, and the narrative mechanisms of comic effect formation. **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach employing art studies and cultural studies methods to provide a comprehensive understanding of the genre as a phenomenon of modern stage art and a cultural practice. A content analysis is applied to study linguistic and stylistic means, while a structural-functional analysis is used to reveal the narrative mechanisms underlying the formation of comic effect. **The scientific novelty** of the study grounds on a systematic analysis of the poetics of modern stand-up comedy as an integral artistic and communicative structure that combines stage, linguistic and narrative strategies. For the first time, the interrelation between the evolution of stage techniques (audience interaction, improvisation, minimalism), the linguistic organisation of comic utterance (slang, subcultural language codes, expressive means), and the narrative mechanisms of comic effect formation (setup, punchline, unexpected plot twists, post-irony) are outlined. **Conclusions.** The poetics of modern stand-up comedy is shaped by socio-cultural transformations that determine the evolution of stage forms, performance practices and artistic strategies. The defining components are active interaction with the audience, improvisation and minimalist stage image, which ensure authenticity and uniqueness of each performance. The linguistic poetics is realised through slang, subcultural language codes and expressive means that enhance a comic effect and create a shared cultural space between performers and their audience. Narrative strategies, including unexpected plot twists, recurring semantic elements and post-irony, generate a multilayered structure of comic utterance that stimulates emotional response, intellectual engagement and audience reflection. Stand-up comedy emerges as a complex artistic form of stage art capable of integrating stage, linguistic and narrative strategies, functioning as a space for artistic experimentation, social reflection and cultural interaction.

Keywords: stand-up comedy; poetics; stage communication; narrative structure; linguistic strategy; comic effect; improvisation; post-irony



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362872

УДК 792.5:792.2[(477):355.01(477-651.2:470-651.1)]

ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Марина Татаренко^{1а}, Ірина Ян^{2а}¹ кандидат педагогічних наук, доцент;

e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

² доктор мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iniko2004@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0416-6625

^а Національна музична академія України, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження полягає у теоретичному осмисленні трансформацій музично-драматичного театру України в умовах російсько-української війни. У межах поставленої мети важливо уточнити функціональні зміни театру та засади етики репрезентації травматичного досвіду; визначити наслідки посилення документально-фактологічної основи репертуару й оновлення виконавської моделі через залучення непрофесійних учасників; окреслити деколонізаційні зрушення та роль традиції в переорієнтації мовностилістичних пріоритетів і принципів організації сценічної дії. **Методологія дослідження.** У роботі застосовано теоретико-аналітичний метод для осмислення ключових понять і категорій; структурно-функціональний підхід – для опису змін у функціонуванні музично-драматичного театру воєнного часу (перерозподіл функцій театру, трансформація принципів театральної комунікації, зміни виконавської моделі); культурологічний підхід – для інтерпретації процесів деколонізації та актуалізації традиції в сучасній постановчій практиці; метод теоретичного узагальнення – для систематизації виявлених тенденцій і формулювання висновків щодо сучасних трансформацій музично-драматичного театру. **Наукова новизна** полягає в комплексному розгляді взаємопов'язаних змін у музично-драматичному театрі воєнного часу: уточнено зміст етики репрезентації травматичного досвіду, визначено наслідки посилення документального компонента репертуару, а також охарактеризовано зрушення у виконавській практиці, де участь ветеранів, військовослужбовців і цивільних осіб без акторської підготовки підсилює суспільну значущість сценічного відтворення та змінює режисерсько-драматургічні механізми і репетиційну етику. **Висновки.** Музично-драматичний театр у воєнний період набуває функцій суспільної комунікації, комеморації та культурної підтримки; репертуар демонструє зростання документальної основи; виконавську модель розширюють непрофесійні учасники; деколонізаційні процеси та звернення до традиції впливають на репертуарні, стилістичні й мовні пріоритети та актуалізують традицію як чинник драматургічної організації.

Ключові слова: музично-драматичний театр; етика репрезентації; документальна основа; репертуарні трансформації; виконавська модель; меморіальні функції; терапевтичні функції; деколонізація; локальна традиція; комеморація.

© Марина Татаренко, Ірина Ян, 2026

Постановка проблеми

У музично-драматичному театрі України воєнного часу відбувається комплекс взаємопов'язаних трансформацій: формується нова етика репрезентації травматичного досвіду, змінюється репертуар у напрямі посилення документальної та фактологічної основи, розширюється виконавська модель через залучення непрофесійних учасників, а також переосмислюються репертуарні, мовні, стильові пріоритети й роль традиції в постановчій практиці. Проблема полягає в недостатній теоретичній систематизації цих змін та у потребі визначити їхні функціональні й етичні параметри в сучасному соціокультурному контексті.

Повномасштабна війна суттєво змінила умови функціонування українського музично-драматичного театру, що зумовило оновлення художніх стратегій, принципів театральної комунікації та підходів до репрезентації травматичного матеріалу. Посилення документальності, актуалізація меморіальних і терапевтичних функцій, деколонізаційні зрушення та зростання ролі традиції потребують наукового осмислення як чинники, що безпосередньо впливають на сучасну постановочну практику та культурну суверенність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблематика трансформацій музично-драматичного театру в умовах війни активно осмислюється в сучасному українському театрознавстві та культурології, зокрема в площинах етики репрезентації травматичного досвіду, документальних практик, деколонізаційних зрушень і переоцінки ролі традиції. Серед сучасних досліджень, що висвітлюють ключові питання функціонування українських театрів, шляхи розвитку й трансформацій театральної сфери під час російсько-української війни, варто виділити праці Ю. Бенті та П. Шопіна (2023); Б. Бенюка (2025); Р. Костіна (2025); О. Пахарчука та В. Полонського (2023); В. Слущького (2023); Б. Струтинського (2023); Г. Сухомлин, Ю. Циватої та А. Чорнойван (2024); К. Юдової-Романової (2022).

Актуальними є дослідження трансформацій і викликів в умовах воєнного стану в музично-драматичному театрі. Це передусім праці М. Булгакова (2025); Є. Силкіна (2025); В. Сінікова (2024), у яких розкрито питання етики репрезентації травматичного досвіду, посилення документальної та фактологічної основи постановок, змін репертуарної політики й виконавської моделі.

Заслужують на увагу наукові розвідки Н. Веселовської (2019) та П. Герчанівської (2024), у яких висвітлено деколонізаційні процеси та питання постколоніального дискурсу в театральному мистецтві України.

Особливості використання просодичних засобів сценічного мовлення досліджено у праці О. Винар та О. Мошкіної (2022). Традиційний спів як динамічну систему, відкриту до трансформацій і сучасних інтерпретацій, окреслено в дослідницькій роботі В. Сінельнікової, Т. Шнуренко та Р. Цапун (2025).

Отже, аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що проблематика функціонування та трансформацій українського театру в умовах російсько-української війни посідає помітне місце в сучасному науковому дискурсі. Вод-

ночас питання традиції в сучасному музично-драматичному театрі воєнного часу залишається недостатньо розробленим у вітчизняній науці. У наявних працях переважно розглядають окремі аспекти традиційного матеріалу в суміжних площинах (фольклористики, вокально-виконавських практик, постфольклору), однак традиція як чинник художньої організації постановки та як елемент репрезентації пам'яті й просторової належності потребує окремого системного теоретичного опису. Загалом публікації переважно висвітлюють окремі аспекти зазначених процесів, що зумовлює необхідність їх узагальнення та концептуального поєднання в межах одного дослідження, спрямованого на комплексне осмислення сучасних трансформацій музично-драматичного театру України.

Мета дослідження полягає у теоретичному осмисленні трансформацій музично-драматичного театру України в умовах російсько-української війни. У межах поставленої мети важливо уточнити функціональні зміни театру та засади етики репрезентації травматичного досвіду; визначити наслідки посилення документально-фактологічної основи репертуару й оновлення виконавської моделі через залучення непрофесійних учасників; окреслити деколонізаційні зрушення та роль традиції в переорієнтації мовностилістичних пріоритетів і принципів організації сценічної дії.

Виклад основного матеріалу

Соціокультурний контекст сучасної України, сформований досвідом війни, істотно змінює функціональний статус музично-драматичного театру й умови його художньої мови. У цих обставинах театр постає «як простір спротиву, терапії та солідарності, де репрезентація трансформується у форму культурного опору й духовної консолідації» (Костін, 2025, с. 108); як простір естетичного переживання та як інституційне середовище суспільної комунікації, у межах якого здійснюється артикуляція травматичного досвіду, осмислення втрати та вироблення уявлень про стійкість. У цьому контексті «сучасна сцена не лише репрезентує події, але й виконує функцію соціального навігатора, осмислюючи та моделюючи нові стратегії співіснування» (Булгаков, 2025, с. 13). У зв'язку з цим актуалізується питання про художні прийоми, якими музично-драматичний театр забезпечує репрезентацію й осмислення воєнного досвіду.

Музично-драматична форма виявляє особливу чутливість до зазначених трансформацій, оскільки синтезує слово, звук і дію як взаємопов'язані виражальні засоби, що забезпечують одночасну роботу з досвідом, який складно піддається вербалізації, і зі смислами, що потребують експліцитної вербалізації. Унаслідок цього трансформуються принципи театральної комунікації: змінюються темпоритм дії, логіка переходів, інтенсивність сприйняття й етична дистанція між подією та її сценічним відтворенням.

Воєнний час актуалізує нову етику репрезентації, яку доцільно трактувати як систему професійних і ціннісних обмежень та відповідальностей у роботі з травматичним матеріалом. У межах цієї етики фіксується принципова установка на недопущення експлуатації травматичного матеріалу; зокрема, відкидаються прийоми, зорієнтовані на створення художнього ефекту через натуралізацію

насильства, демонстративне відтворення страждання або естетизацію руйнації. У музично-драматичному театрі ця відмова набуває водночас морального й формотворчого змісту: замість прямої візуалізації посилюється роль інтонації, паузи, повтору, ритуалізованих структур, мінімалістичних музичних формул, які забезпечують коректну репрезентацію травматичного досвіду без ризику вторинної травматизації. Важливим компонентом стає орієнтація на етичну безпеку учасників сценічної комунікації: постановка конструює керований емоційний простір, у якому напруга регулюється, а переживання набуває форми, придатної до психологічного витримування. Відповідно режисура та музична драматургія спрямовуються не так на сенсаційність чи підсилення ефектності, як на перетворення фрагментарного й хаотизованого досвіду в структурований смисл, що відкриває глядачеві можливість співпереживання, рефлексії, вербалізації та співвіднесення індивідуального досвіду з колективним.

Суттєвим складником нової етики репрезентації є принцип свідчення й достовірності, особливо важливий у випадках, коли театр залучає документальні матеріали або вибудовує сценічний наратив на реальних історіях війни. У таких ситуаціях актуалізується вимога уникати привласнення чужого досвіду та підміни голосу свідка авторською інтерпретацією. Музика в межах документально орієнтованих форм може виконувати підтримувальну функцію, але водночас містить ризик надмірної емоційної регуляції сприйняття; тому її застосування потребує особливої дозованості: музичний компонент має окреслювати смислову й емоційну рамку, не заміщуючи зміст, і не нав'язувати глядачеві наперед заданих афективних реакцій. Окремого значення набуває вимога збереження людської гідності як межі художнього висловлювання: теми смерті, втрати, полону й руйнування потребують таких сценічних рішень, які не перетворюють чужий біль на естетичний ресурс видовищності та не редукують колективну трагедію до інструмента художньої ефективності.

У контексті зазначених етичних принципів набувають виразності терапевтичні та меморіальні функції музично-драматичного театру. Терапевтичність у широкому культурно-мистецькому розумінні доцільно визначати як відновлення соціальних зв'язків, зниження ізоляції та підтримку суб'єктності через спільну присутність і символізацію досвіду. Цей ефект простежується і на рівні досвіду учасників постановок. Є. Силкін (2025) зазначає:

Для військових постановки стають способом перепрочитання власного досвіду. Близько 70 % учасників підкреслюють, що навіть у трагічних сюжетах вони знаходять смисли, пов'язані з гідністю та силою, а не з безсиллям чи втратою. 62 % ветеранів зазначають, що сценічне відтворення допомагає інтегрувати травматичні події у власну життєву історію без руйнівного впливу на психіку. (с. 390)

Художні засоби виразності у цьому процесі відіграють важливу роль, оскільки регулюють інтенсивність емоційного сприйняття, узгоджують рецепцію сценічної події та сприяють смисловій інтеграції пережитого. Меморіальність реалізується через ритуалізацію сценічної дії, повторювані інтонаційні прийоми, зна-

ки вшанування, присвяти та композиційні моделі, співвіднесені з реквіємними й обрядовими практиками. У сукупності терапевтичний і меморіальний вектори визначають театр як механізм підтримки стійкості, оскільки він переводить травматичний досвід у символічні та дискурсивні форми (наратив, ритуал, комеморативну практику) й інституціалізує способи його суспільної репрезентації та осмислення. Також театр постає середовищем колективної пам'яті, у якому вшанування функціонує як смислова й емоційна дія, оскільки «колективна пам'ять пов'язує минуле суспільства з сучасністю і спрямовує його у майбутнє». Через використання колективної пам'яті постійно відтворюється набір важливих характеристик соціокультурної системи (Герчанівська, 2024, с. 34).

Показовими є також зміни в організації виконавської практики та репертуарній політиці. До 24 лютого 2022 року кадрово-виконавська модель музично-драматичного театру в Україні ґрунтувалася переважно на принципі інституційної професіоналізації. Сценічну дію забезпечували актори з фаховою освітою, закріплені в трупі або залучені за контрактом, тоді як участь осіб без акторської підготовки мала поодинокий, експериментальний або допоміжний характер і не визначала репертуарної норми. Повномасштабна війна спричинила структурні трансформації, що охопили як тематично-репертуарні орієнтири, так і принципи формування виконавського складу. Однією з провідних тенденцій стала зміна репертуару в напрямі посилення документальної та фактологічної основи: дедалі частіше створюють вистави, засновані на реальних подіях, перевірених фактах, приватних документах (листах, щоденниках, повідомленнях тощо), усних свідченнях і біографічних історіях. Ю. Бентя та П. Шопін (2023) констатують:

Повномасштабне вторгнення спричинило появу великої кількості вистав в різних українських містах, які фіксували і осмислювали новий травматичний досвід. Вже до кінця 2022 року таких вистав було щонайменше декілька десятків. Більшість із них мають документальну основу. Театр став місцем швидкого реагування, спільного переживання болісних емоцій, безпечним простором, де глядачі шукали і знаходили віддзеркалення власних роздумів та почуттів. (с. 62)

Поряд із цим фіксується розширення кола виконавців: разом з професійними акторами на сцені почали виступати непрофесійні виконавці, а реальні люди – ветерани, військовослужбовці, волонтери, а також цивільні особи, які пережили окупацію, втрату, поранення, вимушене переміщення чи інші травматичні події. Показовою виставою стала нойз-драма «П'єса 22, або Шлях героя» режисера Микити Полякова, яку репрезентували в Національній опереті України. Любава Лисичкіна (2025) акцентує:

Це драматургічний твір, заснований на реальних подіях, пережитих автором. ... У виставі задіяні професійні актори Національної оперети України, серед яких госпітальєр і артист-вокаліст Ігор Матейко, а також ветерани без акторської освіти. Одну з головних ролей виконує сам автор – Володимир Тука. (Лисичкіна, 2025)

У постановці провідну роль відіграють звукові та світлові засоби: сценічна дія вибудовується через систему звукових ефектів і світлових рішень, які визначають емоційно-смыслову організацію вистави. Ірина Голіздра (2025) відмічає:

Майже весь простір сцени займає багаторівнева конструкція, що слугує і окопом, і піднебессям, і полем бою. У виставі фокус на звукових акцентах і грі світла. Метафора контрастного світла, як рух опору во рогу, сприймається кінематографічно. У цій грі світла фокусом є саме звукова поліфонія. Мова не лише про вокальну складову, а й про різноманітні звукові ефекти, шуми, які викликають емоції. (Голіздра, 2025)

4 грудня 2025 року в Київському національному академічному Молодому театрі відбулася прем'єра нової вистави «Енеїда» Театру ветеранів режисерки Ольги Семьошкіної. На сайті Укрінформ (У Києві відбулася прем'єра, 2025) наголосили:

Усі ролі в ній виконують чинні військовослужбовці та ветерани російсько-української війни з ампутаціями та важкими ураженнями, які, попри фізичні травми, демонструють на сцені дивовижну силу та волю до життя.

У виставі всього два персонажі – Еней і Дідона, ролі яких на сцені грають 12 акторів. Ніхто з виконавців не проходив кастингу. Це ветерани і ветеранки, бойові медикині і волонтерки, які самі прийшли в цей проєкт, що допомагає перемогти свої страхи, неготовність виходити в люди, прийняти себе нового.

103

Як зауважив генеральний продюсер проєкту Андрій Різоль:

Це великий проєкт, який формує новий тренд – терапію через мистецтво. Але він не обмежується сценою. Наше завдання – масштабувати цей унікальний досвід зцілення та самовираження, перетворивши Театр ветеранів на всеукраїнський рух. Кожна нова «Енеїда», поставлена в невеликому місті, стане доказом того, що шлях до відновлення лежить через спільну творчість і повернення до своєї культурної ДНК. (У Києві відбулася прем'єра, 2025)

У таких практиках сценічна присутність вибудовується через механізми рольового перевтілення та через принцип автентичної присутності, коли значущість висловлювання визначається безпосереднім зв'язком виконавця з репрезентованим досвідом. Є. Силкін (2025) зазначає:

Це створило особливу автентичність, яка відрізняє такі постановки від класичного професійного театру. Глядач бачить перед собою не актора, а реального воїна, який прожив на сцені те, що він пережив на фронті. Сама ця справжність забезпечує унікальну терапевтичну й комунікативну силу. (с. 386)

Цей аспект автентичності пояснює посилення терапевтичного та комунікативного потенціалу таких постановок. Водночас це зумовлює переорієнтацію режисерсько-драматургічних механізмів і репетиційної етики, оскільки зростає потреба в делікатній роботі з персональними історіями, у чіткому окресленні меж приватного, вираженому доборі музично-виражальних засобів та ретельному конструюванні композиції з метою недопущення маніпулятивної експлуатації травматичного. У зазначеній моделі професійні актори забезпечують композиційну дисципліну, темпоритм, точність взаємодії й цілісність сценічної форми, тоді як непрофесійні виконавці актуалізують компонент особистісної достовірності та інтонаційної неповторюваності, що підсилює соціальну значущість театральної події.

Паралельно інтенсивно розгортаються деколонізаційні процеси, які мають як змістовий, так і формальний вимір. Деколонізацію в цьому контексті доцільно розуміти як заміну окремих репертуарних позицій та як перебудову символічного порядку: трансформуються уявлення про канон, норми професійності, універсальний стиль та критерії естетичної легітимності. Репертуар супроводжується зміною ідейно-тематичних спрямувань: увага зосереджується на сюжетах і конфліктах, що актуалізують український досвід ідентичності, свободи, гідності, втрати й спротиву. Водночас деколонізація охоплює спектр художніх засобів та стилістичних норм: переосмислюються інтонаційні й темброві моделі, жанрові шаблони, гармонічні рішення, які тривалий час сприймали як нейтральні або універсальні, хоча фактично були пов'язані з імперсько-радянськими культурними ієрархіями. Г. Веселовська (2019), досліджуючи репертуарну політику українських театрів у постколоніальному дискурсі, зазначає: «Переважна більшість оповідань зачіпає соціальні та побутові проблеми пересічних українців, торкається стосунків різних поколінь, їхнього протилежного розуміння системи цінностей» (с. 80). Така перебудова означає легітимацію інших звучань і виконавських практик, оскільки зростає увага до національних та локальних інтонацій, до авторських музичних мов, сучасних композиційних підходів, а також до тембрових і вокальних манер, що раніше маргіналізувалися через невідповідність усталеним уявленням про сценічну «нормативність».

Мовні та стилістичні пріоритети в умовах деколонізації також зазнають помітних змін. Українська мова на сцені функціонує як чинник, що трансформує темпоритм, просодію, артикуляцію, музичну фразировку та загальну акустичну організацію постановки. Зокрема, просодичні засоби досліджували О. Винар та О. Мошкіна (Винар & Мошкіна, 2022). Авторки акцентують, що «просодичні засоби актуалізації сценічного мовлення змінюються під впливом ситуації» (с. 95). Зміна мовної доміанти переозначає співвідношення слова і музики: посилюється потреба в точній словесно-музичній узгодженості, активізуються напівмовні, речитативні та пісенні форми, а музика дедалі виразніше виступає партнером драматичного тексту в процесах смислотворення. Тому зростає значущість української традиційної пісні як матеріалу сучасної сценічної інтерпретації, оскільки традиція «не зводиться лише до "збереження автентики", а існує як складна система постійних трансформацій, адаптацій та нових інтерпретацій» (Сінельнікова та ін., 2025, с. 199).

У цьому ж контексті посилюється роль традиції, яка функціонує як драматургічний чинник, а не як суто декоративний компонент постановки. В умовах війни посилюється звернення до традиції; фольклорні інтонації та регіональні стилі використовують для просторової ідентифікації та репрезентаційної стійкості. Їхній потенціал полягає в здатності актуалізувати механізми колективного впізнавання: інтонаційна модель сприяє швидкому смислового розпізнаванню культурної належності, а також структурує емоційно-сміслові акценти в межах сценічної дії. У музично-драматичній виставі традиційний елемент може окреслювати простір і походження, формувати межі між «до» і «після», вводити ритуальний вимір або символізувати відновлюваність як принцип повторюваності. Водночас традиція може проявлятися в мелодиці чи тексті, у тембровому профілі, ритміці, манері співу та мовній фактурі, зокрема в просодичних і фонетичних особливостях, що репрезентують конкретний культурний простір.

Використання традиції в сучасному театрі потребує свідомо обраних стратегій, оскільки співвідношення автентичності й сучасності містить низку художніх та етичних ризиків. Найпоширеніші способи роботи з традиційним матеріалом охоплюють пряме цитування, стилізацію, реконструкцію та гібридизацію; водночас їхня художня ефективність визначається не самим прийомом, а його функціональною необхідністю в драматургії. Саме на цьому рівні виникає ризик декоративного фольклоризму, коли традиція редукується до зовнішнього оздоблення без смислотворчої ролі; або ризик музейності, коли відтворення замикається на демонстрації й не інтегрується в сучасний контекст. Проблемними є також еклектичні поєднання локальних елементів без внутрішньої логіки та маніпулятивні практики використання традиційної символіки задля швидкого емоційного ефекту. Відповідно критерії якості роботи з традицією мають охоплювати функціональну вмотивованість елемента в структурі вистави, етичність взаємодії з джерелом, цілісність художньої партитури та смислову точність, за якої традиція не підмінює тему, а поглиблює її.

Наукова новизна полягає в комплексному теоретичному осмисленні взаємопов'язаних змін у музично-драматичному театрі України воєнного часу, що проявляються на рівні етики репрезентації, репертуарної політики та виконавської моделі. Уточнено зміст етики репрезентації травматичного досвіду як системи професійних обмежень і відповідальностей, у межах якої визначальними є недопущення експлуатації травматичного матеріалу, вимога етичної безпеки учасників театральної комунікації, принцип достовірності в разі використання документальних джерел та збереження людської гідності як межі сценічних рішень. Визначено функціональні наслідки посилення документальної та фактологічної основи репертуару для організації театральної комунікації, зокрема для параметрів темпоритму, композиційної логіки та етичної дистанції між подією та її сценічним відтворенням. Охарактеризовано трансформацію виконавської практики, за якої залучення непрофесійних учасників актуалізує принцип автентичної присутності та зумовлює переорієнтацію режисерсько-драматургічних механізмів і репетиційної етики (делікатна робота з персональними історіями, окреслення меж приватного, запобігання маніпулятивній експлуатації травматичного). Додатково обґрунтовано, що деколонізаційні процеси й актуалізація

традиції в сучасній постановчій практиці мають не тільки ідейно-тематичний, а й формальний вимір, оскільки впливають на мовностилістичні пріоритети та використання художніх засобів, визначаючи традицію як чинник організації сценічної дії за умови функціональної вмотивованості й етично коректної роботи з матеріалом.

Висновки

Музично-драматичний театр сучасної України в умовах війни функціонує як соціокультурна інституція, у межах якої відбувається публічне осмислення травматичного досвіду й актуалізуються практики культурної підтримки спільноти. Воєнний контекст зумовлює формування етики репрезентації, що передбачає обмеження прийомів, пов'язаних з експлуатацією травматичного матеріалу, а також орієнтацію на етичну безпеку учасників театральної комунікації та збереження людської гідності як межі художніх рішень. Відповідно змінюються принципи театральної комунікації: переорганізуються темпоритм дії, композиційні переходи, інтенсивність сприйняття та етична дистанція між подією і її сценічним відтворенням.

Репертуарні трансформації проявляються в посиленні документальної та фактологічної основи постановок, що підвищує значущість реальних історій, приватних документів і свідчень як джерел сценічного матеріалу та впливає на режисерсько-драматургічну організацію вистави. Одним з ключових результатів є зміна виконавської моделі: поряд із професійними акторами залучають непрофесійних виконавців, що актуалізує принцип автентичної присутності та потребує підвищеної етичної регуляції репетиційного процесу й сценічних засобів.

Деколонізаційні процеси виявляються в перегляді репертуарних, мовних і стильових пріоритетів, а також у переосмисленні художніх засобів, що раніше були нормалізовані як універсальні. Це сприяє зміцненню культурної суверенності й актуалізації національних і локальних виражальних практик. Звернення до традиції в сучасних постановках набуває характеру змістового і структурного чинника, а не декоративного компонента; фольклорні інтонації та регіональні стилі використовуються для репрезентації пам'яті, просторової належності й досвіду опору. Ефективність такої роботи визначається функціональною вмотивованістю кожного традиційного елемента в композиції вистави й етично коректним ставленням до джерел і способів їх сценічного використання.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бентя, Ю., & Шопін, П. (2023). Український театр після повномасштабного російського вторгнення: нове звучання хрестоматійних текстів. *Мистецтвознавство України*, 23, 61–74. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855>
- Бенюк, Б.-Г. Б. (2025). *Творчо-організаційні особливості функціонування українського театру в часі війни 2014–2024 років* [Дисертація доктора філософії, Київський національний

- університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого]. https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Beniuk_dysertatsiia_virna.pdf
- Булгаков, М. О. (2025). Український музично-драматичний театр після 2014 року: трансформації, виклики та моделі національної культурної репрезентації. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(09), 12–16. <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.2>
- Веселовська, Г. (2019). Постколоніальний дискурс в інсценізаціях сучасної української прози театрами України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 2(1), 73–85. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170750>
- Винар, О., & Мошкіна, О. (2022). Особливості використання просодичних засобів сценічної мови у створенні сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 5(2), 92–99. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.5.2.2022.266509>
- Герчанівська, П. (2024). Деколонізація суспільства: український поворот. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 32–41. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.301962>
- Голіздра, І. (2025, 17 жовтня). *Нойз-драма «П'єса 22» на сцені Національної оперети: світло, звуки і війна*. Український Театр. <https://theatermag.com.ua/publication/266>
- Костін, Р. (2025). Театральна діяльність як інструмент культурної репрезентації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 107–111. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351847>
- Лисичкіна, Л. (2025, 19 жовтня). *Оперета презентувала нойз-драму, створену за реальними подіями і текстом воїна ЗСУ з позивним «Музикант»*. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/nacjonalna-opereta-prezentovala-nojz-dramu-stvorenu-za-realnymy-podiyamy-i-tekstom-voyna-zsu-z-pozyvnyum-muzykant/>
- Пахарчук, О., & Полонський, В. (2023). Актуальні питання організаційно-творчої діяльності театрів України у період воєнного стану. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 32, 10–17. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281315>
- Силкін, Є. (2025). Досвід тро «Медіа» у використанні театру ветеранів як інструменту психологічної стабілізації військовослужбовців. *Національні інтереси України*, 9(14), 380–393. [https://doi.org/10.52058/3041-1793-2025-9\(14\)-380-393](https://doi.org/10.52058/3041-1793-2025-9(14)-380-393)
- Сінельнікова, В., Шнуренко, Т., & Цапун, Р. (2025). Дефініція традиційного співу в Україні: між автентикою, сценічністю та постфольклором. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 53, 192–203. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348326>
- Сініков, В. (2024, 26–28 лютого). Актуальні аспекти вітчизняного репертуару музично-драматичного театру України в умовах збройного конфлікту. В *Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції* [Матеріали конференції] (с. 172–177). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
- Слуцький, В. (2023). Український театр і війни. Історія та сьогодення. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 32, 70–75. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281326>
- Струтинський, Б. (2023). Український театр під час російсько-української війни: зміни, проблеми, тенденції. *Науковий Вісник Київського національного університету театру,*

кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 32, 30–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318>

Сухомлин, Г., Цивата, Ю., & Чорнойван, А. (2024). Реалії російсько-української війни в документальному театрі України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 7(1), 87–98.* <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967>

У Києві відбулася прем'єра експериментальної вистави «Енеїда» від Театру ветеранів. (2025, 5 грудня). Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4066441-u-kievi-vidbuna-sajti-lasa-premera-eksperimentalnoi-vistavi-eneida-vid-teatru-veteraniv.html>

Юдова-Романова, К. (2022). Творчо-організаційна діяльність київських театрів: сто днів у реаліях масштабної військової агресії. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво, 5(2), 162–180.* <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266534>

REFERENCES

Beniuk, B. -H. B. (2025). *Tvorcho-orhanizatsiini osoblyvosti funktsionuvannia ukrainskoho teatru v chasi viiny 2014–2024 rokiv* [Creative and organizational specifics of ukrainian theatre functioning during the 2014–2024 War] [Doctor of Philosophy, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television]. https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2025/08/Beniuk_dysertatsiia_virna.pdf [in Ukrainian].

Bentia, Yu., & Shopin, P. (2023). Ukrainyskyi teatr pislia povnomashtabnoho rosiiskoho vtorhnennia: nove zvuchannia khrestomatiinykh tekstiv [Ukrainian theater after the full-scale russian invasion: A new reading of canonical plays]. *Art Research of Ukraine, 23, 61–74.* <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294855> [in Ukrainian].

Bulhakov, M. O. (2025). Ukrainyskyi muzychno-dramatychnyi teatr pislia 2014 roku: transformatsii, vykyky ta modeli natsionalnoi kulturnoi reprezentatsii [Ukrainian music and drama theatre after 2014: transformations, challenges, and models of national cultural representation]. *Sloboda Art Studies, 3(09), 12–16.* <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.2> [in Ukrainian].

Herchanivska, P. (2024). Dekolonizatsiia suspilstva: ukrainskyi povorot [Decolonization of society: the Ukrainian turn]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 1, 32–41.* <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.301962> [in Ukrainian].

Holizdra, I. (2025, October 17). *Noiz-drama "Piesa 22" na stseni Natsionalnoi operety: svitlo, zvuky i viina* [Noise drama "Play 22" on the stage of the National Operetta: light, sounds and war]. Ukrainyskyi Teatr. <https://theatermag.com.ua/publication/266> [in Ukrainian].

Kostin, R. (2025). Teatralna diialnist yak instrument kulturnoi reprezentatsii [Theatrical activity as an instrument of cultural representation]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4, 107–111.* <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2025.351847> [in Ukrainian].

Lysyckina, L. (2025, October 19). *Opereta prezentovala noiz-dramu, stvorenu za realnymy podiiamy i tekstem voina ZSU z pozyvnyym "Muzykant"* [The operetta presented a noise drama based on real events and a text by a soldier of the Armed Forces of Ukraine with the call sign "Musician"]. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/nacziionalna-opereta-prezentovala-nojz-dramu-stvorenu-za-realnymy-podiyamy-i-tekstom-voyina-zsu-z-pozyvnyym-muzykant/> [in Ukrainian].

- Pakharchuk, O., & Polonskyi, V. (2023). Aktualni pytannia orhanizatsiino-tvorchoi diialnosti teatriv Ukrainy u period voiennoho stanu [Current issues of the organizational and creative activities of theaters of Ukraine in the period martial law]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 10–17. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281315> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., Shnurenko, T., & Tsapun, R. (2025). Definiitsiia tradytsiinoho spivu v Ukraini: mizh avtentykoiu, stsenichnistiu ta postfolklorom [Definition of traditional singing in Ukraine: Between authenticity, stage style, and post-folklore]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 53, 192–203. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.53.2025.348326> [in Ukrainian].
- Sinikov, V. (2024, February 26–28). Aktualni aspekty vitchyznianoho repertuaru muzychno-dramatychnoho teatru Ukrainy v umovakh zbroinoho konfliktu [Current aspects of the domestic repertoire of the Ukrainian musical and dramatic theater in conditions of armed conflict]. In *Natsionalnyi repertuar u muzychnykh teatrakh svitu. Dosvid pidtrymky, populiaryzatsii ta promotsii* [National repertoire in musical theaters of the world. Experience of support, popularization and promotion] [Conference proceedings] (pp. 172–177). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Slutskyi, V. (2023). Ukrainskyi teatr i viiny. Istoriia ta sohodennia [Ukrainian theater and war. The history and present]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 70–75. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281326> [in Ukrainian].
- Strutynskyi, B. (2023). Ukrainskyi teatr pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny: zminy, problemy, tendentsii [Ukrainian theater during the russian-ukrainian war: changes, problems, trends]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 32, 30–35. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.32.2023.281318> [in Ukrainian].
- Sukhomlyn, H., Tsyvata, Yu., & Chornoivan, A. (2024). Realii rosiisko-ukrainskoi viiny v dokumentalnomu teatri Ukrainy [Realities of the Russian-Ukrainian war in the documentary theatre of Ukraine]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 7(1), 87–98. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301967> [in Ukrainian].
- Sylkin, Ye. (2025). Dosvid tro "Media" u vykorystanni teatru veteraniv yak instrumentu psykholohichnoi stabilizatsii viiskovosluzhbovtiv [Experience of tdf "Media" in the use of the veterans' theater as an instrument of psychological stabilization of servicemen]. *National interests of Ukraine*, 9(14), 380–393. [https://doi.org/10.52058/3041-1793-2025-9\(14\)-380-393](https://doi.org/10.52058/3041-1793-2025-9(14)-380-393) [in Ukrainian].
- U Kyievi vidbulasia premiera eksperymentalnoi vystavy "Eneida" vid Teatru veteraniv [The premiere of the experimental play "Aeneid" by the Veterans Theater took place in Kyiv]. (2025, December 5). Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/4066441-u-kyievi-vidbulasa-premera-eksperymentalnoi-vistavi-eneida-vid-teatru-veteraniv.html> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2019). Postkolonialnyi dyskurs v instsenizatsiiakh suchasnoi ukrainskoi prozy teatramy Ukrainy [A postcolonial discourse in theatrical interpretations of the contemporary Ukrainian prose]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 2(1), 73–85. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.2.1.2019.170750> [in Ukrainian].
- Vynar, O., & Moshkina, O. (2022). Osoblyvosti vykorystannia prosodychnykh zasobiv stsenichnoi movy u stvorenni stsenichnogo obrazu [Features of using stage speech prosodic means

in the stage character building]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 92–99. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266509> [in Ukrainian].

Yudova-Romanova, K. (2022). Tvorcho-orhanizatsiina diialnist kyivskykh teatriv: sto dniv u realiakh masshtabnoi viiskovoi ahresii [Creative and Organisational Activity of Kyiv Theatres: One Hundred Days in the Reality of Full-Scale Military Aggression]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 5(2), 162–180. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266534> [in Ukrainian].

Надійшла: 02.03.2026; Прийнято: 06.04.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE UNDER CONDITIONS OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Maryna Tatarenko^{1a}, Iryna Yan^{2a}

¹ PhD in Education, Associate Professor;

e-mail: marina-lada-2012@ukr.net; ORCID: 0000-0001-6838-3560

² Doctor of Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iniko2004@gmail.com; ORCID: 0000-0003-0416-6625

^a National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to provide a theoretical analysis of the transformations of Ukrainian music and drama theatre under conditions of the Russian-Ukrainian war. Within this purpose, the research clarifies functional changes in theatre and principles of the ethics of representing traumatic experience; identifies the implications of the strengthened documentary and fact-based foundation of the repertoire, the renewal of the performance model via the involvement of non-professional participants; outlines decolonial shifts as well as the role of tradition in reorienting linguistic and stylistic priorities and shaping the principles of stage organisation. **Research methodology.** The research employs a theoretical and analytical method in order to study key concepts and categories; a structural-functional approach is used to describe changes in wartime music and drama theatre (the redistribution of theatre's functions, transformations in modes of theatrical communication, and shifts in the performance model); a cultural studies approach is applied to interpret processes of decolonisation and the recontextualisation of tradition in modern staging practice; a method of theoretical generalisation is used to systematise the identified tendencies and to formulate conclusions regarding current transformations in Ukraine's music and drama theatre. **Scientific novelty.** This study offers a comprehensive examination of interrelated transformations in wartime music and drama theatre. It clarifies the content of the ethics of representing traumatic experience, identifies the implications of the strengthened documentary component in the repertoire, and characterises shifts in performance practice in which the involvement of veterans, active-duty service members and civilians without acting training enhances the social significance of stage representation and reshapes directorial and dramaturgical practices as well as rehearsal ethics. **Conclusions.** During wartime, music and drama theatre assumes the functions of public communication, commemoration and cultural support; the repertoire increasingly relies on documentary material; the performance model expands through the involvement of non-professional participants; together with renewed engagement with tradition, processes of decolonisation reshape repertoire, stylistic and linguistic priorities, positioning tradition as a factor in the dramaturgical organisation of staging.

Keywords: music and drama theatre; ethics of representation; documentary basis; repertoire transformations; performance model; memorial functions; therapeutic functions; decolonisation; local tradition; commemoration



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362882

УДК 792.25:[792.028.4:304]:316.773.4

СЦЕНІЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ ОСОБИСТИХ ІСТОРІЙ У ПРАКТИЦІ ПЛЕЙБЕК-ПЕРФОРМАНСУ

Катерина Юдова-Романова^{1а}, Наталія Вайнілович^{2б}¹кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

²e-mail: nalina.vaine@gmail.com; ORCID: 0009-0007-0237-6422^аКиївський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^бНаціональний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати особливості плейбек-театру як інтерактивної театральної практики, що ґрунтується на сценічному відтворенні особистих історій глядачів, а також визначити його художні форми, принципи організації перформансу та соціально-інтеграційний потенціал у сучасному культурному просторі. **Методологія дослідження** базується на поєднанні мистецтвознавчого, культурологічного та соціально-комунікативного підходів. Використано методи аналізу й узагальнення наукових джерел, порівняльного аналізу теоретичних концепцій плейбек-театру, а також метод опису та розкриття художніх форм сценічного відтворення особистих історій. У роботі враховано практичний досвід застосування різних імпровізаційних форм у структурі плейбек-перформансу. **Новизна дослідження** полягає в комплексному розгляді плейбек-театру як інтеграційної театральної практики, що поєднує художні, комунікативні та соціально-психологічні функції. У статті систематизовано основні форми сценічного відтворення особистих історій у плейбек-перформансі, окреслено специфіку його рольової структури (оповідач, кондактор, актори, музикант), а також проаналізовано методику акторської роботи, засновану на принципах уважного слухання, емоційного резонування, імпровізаційної взаємодії та колективної творчості. **Висновки.** Плейбек-театр постає як форма імпровізаційного театру, у якій особисті історії глядачів стають матеріалом сценічної дії та колективного художнього осмислення досвіду. Його структура передбачає послідовність взаємопов'язаних етапів: створення атмосфери довіри, розповідь історії, її імпровізаційне сценічне відтворення та подальшу рефлексію. Використання різноманітних форм імпровізації дає змогу передати емоційний зміст оповіді та сформувати художній образ людського досвіду у форматі «тут і тепер». Поєднання мистецьких, соціальних і комунікативних функцій визначає плейбек-театр як важливий інструмент суспільного діалогу, розвитку емпатії та підтримки спільнот у сучасному соціокультурному контексті.

Ключові слова: плейбек-театр; плейбек-перформанс; сценічне відтворення історій; соціально-інтеграційні практики; акторська імпровізація; театральна комунікація; громадський театр.

Постановка проблеми

Повномасштабна російська агресія проти України спричинила глибокі соціальні, психологічні та культурні трансформації в українському суспільстві. Війна торкнулася майже кожної родини, породивши новий досвід втрат, вимушеного переселення, розлуки, травматичних подій і переосмислення життєвих цінностей. У цих умовах особливої ваги набувають культурні практики, що створюють простір для висловлення особистого досвіду, емоційного переживання та відновлення соціальних зв'язків у громадах. Однією з таких практик є плейбек-театр – інтерактивна форма імпровізаційного театру, у якій реальні історії глядачів стають матеріалом для миттєвого сценічного відтворення. Така форма театральної дії поєднує художній, комунікативний і соціально-психологічний виміри та формує простір діалогу між учасниками події.

В умовах воєнного часу така форма театральної практики набуває особливої актуальності. Вона дає змогу працювати з особистими свідченнями, досвідом травми, втрати чи перемоги, перетворюючи індивідуальні переживання на спільний досвід осмислення. Плейбек-театр може виконувати функцію своєрідного «простору свідчення», де історії людей не тільки озвучуються, а й отримують сценічне відображення, що сприяє їхньому емоційному прийняттю та інтеграції в колективну пам'ять.

Окрім цього, плейбек-театр відіграє важливу роль у процесах соціальної інтеграції. У сучасній Україні його застосовують у роботі з громадами, освітніми середовищами, внутрішньо переміщеними особами, ветеранами та молоддю. Спільне переживання історій на сцені сприяє формуванню атмосфери довіри, розвитку емпатії та налагодженню комунікації між людьми з різним життєвим досвідом.

У цьому контексті актуальним є осмислення функцій плейбек-театру та його потенціалу як інтеграційної практики, здатної поєднувати художні, освітні, терапевтичні й соціальні аспекти. Саме ці питання розглянуто в цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Фундаментальні теоретичні засади плейбек-театру сформулювали його засновники – Джонатан Фокс і Джо Салас. У праці «Акти служіння: спонтанність, відданість і традиція у театрі без сценарію» Дж. Фокс (Fox, 2003) визначає плейбек-театр як форму «несценарного театру», у якій основою сценічної дії стає спонтанне відтворення особистих історій глядачів. На думку дослідника, така практика створює простір взаємного слухання, де індивідуальний досвід набуває колективного значення та сприяє формуванню емпатії і соціальної взаємодії.

Методичні й естетичні аспекти плейбек-театру детально розкрито в книзі Джо Салас «Імпровізуючи реальне життя: особиста історія у плейбек-театрі», яка вперше вийшла англійською мовою у 1993 році. Авторка аналізує структуру плейбек-перформансу, роль оповідача та особливості імпровізаційної взаємодії між акторами й аудиторією. Джо Салас (Salas, 2019) підкреслює, що сценічне відтворення особистих історій створює можливість їхнього символічного осмислення та публічного визнання.

У подальших дослідженнях розглядають плейбек-театр як форму партисипативного мистецтва та соціальної комунікації. Зокрема, Л. Парк-Фуллер (Park-Fuller, 2003) трактує його як перформативну практику, у якій глядачі стають активними учасниками творчого процесу. Така взаємодія сприяє формуванню нового типу театральної комунікації, де аудиторія є співтворцем сценічної події.

У сучасних наукових працях також підкреслюють соціальний і терапевтичний потенціал плейбек-театру. Дослідження показують, що цю практику використовують у роботі з різними соціальними групами – у сфері освіти, громадських ініціатив та психологічної підтримки. Участь у плейбек-проектах сприяє розвитку комунікативних навичок, емоційної рефлексії та взаєморозуміння між учасниками (Gonzalez et al., 2024).

Освітній потенціал плейбек-театру розглядають і в педагогічних дослідженнях. Зокрема, Л. Ма, В.-Л. Чан, К. Холмвуд, Дж. Л. Суббїондо (Ma et al., 2022) зазначають, що використання цієї практики в освітньому процесі сприяє розвитку саморефлексії, емпатії та комунікативної компетентності студентів, адже робота з особистими історіями дає змогу учасникам краще усвідомити власний досвід і досвід інших.

Окремий напрям досліджень пов'язаний із використанням плейбек-театру в процесах соціальних трансформацій і постконфліктних практиках. У таких проектах особисті історії стають основою для колективного осмислення складного досвіду та сприяють формуванню взаємної довіри між різними соціальними групами (Buhler King et al., 2023).

Українські дослідження плейбек-театру представлено насамперед працями В. В. Савінова (2008, 2011, 2012а, 2012b) – режисера-практика і тренера плейбек-театру, керівника київського плейбек-театру «Déjà vu plus». У його публікаціях плейбек-театр розглянуто як міждисциплінарну практику, що поєднує художні, соціально-комунікативні та психологічні аспекти. Автор аналізує можливість цієї форми театру як інструменту розвитку особистості, формування емпатії та налагодження взаєморозуміння в групах, а також підкреслює її значення для роботи зі складними життєвими переживаннями та стресовими ситуаціями. У низці праць В. В. Савінов (2015, 2018) розглядає терапевтичний потенціал плейбек-театру у контексті подолання наслідків травматичних подій, наголошуючи на важливості створення безпечного простору довіри, у якому особисті історії можуть бути почуті та символічно відтворені на сцені. Окрему увагу дослідник приділяє психологічним механізмам плейбек-практики, зокрема процесу поєднання індивідуальних наративів у спільному просторі колективного переживання, що сприяє рефлексії, емоційній підтримці й осмисленню особистого досвіду (Савінов, 2017b, 2016).

Отже, аналіз наукових досліджень свідчить про зростання інтересу до плейбек-театру як інтерактивної мистецької практики, що поєднує театральні, соціальні та терапевтичні функції. Водночас питання художніх форм плейбек-театру, методики сценічного відтворення особистих історій і специфіки акторської роботи в умовах імпровізаційної взаємодії з аудиторією потребують подальшого наукового осмислення. У цьому контексті актуальним є дослідження плейбек-театру як інтеграційної театральної практики.

Метою статті є аналіз особливостей плейбек-театру як інтерактивної театральної практики, що ґрунтується на сценічному відтворенні особистих історій, а також визначення його художніх форм, принципів організації та соціально-інтеграційного потенціалу.

Виклад основного матеріалу дослідження

Термін «playback» (англ. – відтворення, повторне програвання) у контексті плейбек-театру означає сценічне відтворення історії, яку щойно розповів глядач. Назва «плейбек-театр» виникла в процесі творчих пошуків, коли Джонатан Фокс (Jonathan Fox), Джо Салас (Jo Salas) та їхні колеги під час експериментальних зустрічей шукали влучні варіанти назви майбутнього театрального напрямку. Її зміст відображав девіз першої трупи – «We play your story back to you» («Ми граємо твою історію, повертаючи її тобі»). Це формулювання передає сутність методу: учасник аудиторії ділиться власним досвідом, а актори імпровізаційно відтворюють його у сценічній формі. У результаті виникає театральна дія «тут і тепер», у якій відсутні попередньо написана п'єса чи фіксований сценарій, а драматургічним матеріалом вистави стають реальні історії, емоції та переживання присутніх у залі.

Отже, плейбек-театр із самого початку формувався не як розважальна форма, а як соціальний інструмент – спосіб почути одне одного, вибудувати довіру, відкрити приховані почуття й досвід. Його глибинна мета полягає в перетворенні театру на простір зустрічі, де мистецтво служить людині, а не навпаки.

Як самостійна театральна практика плейбек-театр виник у середині 1970-х років у США. Його засновником став режисер і драматург Д. Фокс у співпраці з акторкою та музиканткою Д. Салас. У 1975 році вони створили першу трупу «Плейбек-театр» (Playback Theatre, 2016) у долині Гудзон (штат Нью-Йорк). Метою митців було формування нової моделі театру, у якій сцена перестає бути відокремленою від аудиторії, а театральна подія перетворюється на простір діалогу між виконавцями та глядачами. Перші виступи трупи відбувалися не тільки в традиційних театральних залах, а й у школах, громадських центрах, будинках для людей похилого віку, на конференціях та фестивалях. У таких умовах плейбек-театр ставав майданчиком для публічного осмислення особистого досвіду, де розповіді глядачів одразу отримували сценічне втілення засобами імпровізації (Fox, 2003, Salas, 2019).

У 1993 році Джонатан Фокс заснував Центр плейбек-театру (Centre for Playback Theatre, n.d.) у Сполучених Штатах, щоб систематизувати навчальні програми для практиків плейбек-театру. Джонатан Фокс також став співзасновником Міжнародної мережі плейбек-театру (International Playback Theatre Network, n.d.), яка виникла 1990 року для підтримки глобального розвитку цього театрального напрямку.

Теоретичні основи плейбек-театру формуються на перетині психології, соціології та театрального мистецтва. Його концептуальні засади ґрунтуються на ідеї сценічного відтворення особистого досвіду людини, який стає матеріалом для колективного художнього осмислення. У цьому контексті формується своєрід-

на філософія театральної дії, у центрі якої перебуває особистість та її унікальний життєвий досвід.

Однією з ключових ідей плейбек-театру є переконання, що кожна людська історія заслуговує на увагу та може бути почутою. Особисті оповіді глядачів стають основою сценічної імпровізації та набувають нового смислового виміру в процесі театрального відтворення. У такий спосіб формується ситуація публічного визнання індивідуального досвіду, що сприяє розвитку емпатії, подоланню соціальної відчуженості й утвердженню відчуття спільності між учасниками театральної події.

Подібно до психодраматичного підходу, що розробив Якоб Леві Морено (Moreno, 1946), плейбек-театр створює можливість символічного «прогривання» особистих ситуацій у сценічному просторі. Це дає змогу учасникам по-новому осмислити власний досвід. Водночас, на відміну від психодрами, у плейбек-театрі оповідач не бере безпосередньої участі в сценічній дії: актори, спираючись на емпатійне слухання, виокремлюють сутність розповіді та втілюють її на сцені, що створює певну емоційну дистанцію. Важливим джерелом впливу стали також практики громадського театру (community theatre¹), у межах яких театр розглядають як простір суспільного діалогу та самовираження громади. Плейбек-театр успадкував цю відкритість і демократичність: будь-який глядач може стати оповідачем, а матеріалом для сценічної дії стає досвід самої аудиторії.

Процес плейбек-перформансу можна описати як послідовність взаємопов'язаних етапів, організованих у своєрідну ритуалізовану структуру, що формує безпечний і відкритий простір для різноманітного досвіду спільноти. До цієї структури входять: вступне слово ведучого (кондактора); особисті історії акторів як запрошення до діалогу; взаємодія кондактора з аудиторією, зокрема соціометричні вправи; історії глядачів; їхнє сценічне відтворення; підсумковий фінальний епізод; колективне осмислення пережитого досвіду після перформансу у формі обговорення або неформального спілкування.

Отже, плейбек-театр постає не тільки як форма театральної імпровізації, а й як концептуально побудована мистецько-комунікативна практика, у якій особисті історії стають основою сценічної дії, а театральний простір перетворюється на середовище діалогу, взаєморозуміння та колективного осмислення життєвого досвіду. Реалізацію цього процесу забезпечує особлива рольова структура, що є важливим елементом методики плейбек-театру. У межах цієї структури кожен учасник виконує визначену функцію, а їхня взаємодія формує цілісний процес сценічного відтворення особистої історії.

¹ Громадський театр (community theatre) – це форма театральної діяльності, яку створюють самі учасники певної спільноти (community) і для цієї ж спільноти. Тут не обов'язково залучають професійних акторів: головне – не художня довершеність, а можливість надати голос спільноті, певній соціальній групі виявити її проблеми, переживання, публічно проявити ідентичність. Витоки громадського театру можна знайти ще в народних обрядах і аматорських формах гри. У ХХ столітті ця практика отримала активний розвиток, особливо в англійських країнах. Важливим етапом стали 60–70-ті роки ХХ ст., коли відбулося переосмислення ролі театру в суспільстві, а також орієнтація його не тільки на естетичні, а й на соціальні завдання: роботу з громадами, локальними проблемами, маргіналізованими групами.

Ключовою фігурою плейбек-процесу є *оповідач* (teller) – глядач, який ділить власною історією. Саме його досвід стає драматургічним матеріалом для подальшої імпровізаційної дії. Оповідач може звернутися до різних аспектів свого життя – від повсякденних спогадів до значущих або емоційно насичених подій. Важливим є не стільки сам сюжет, скільки його особистісна значущість, адже у плейбек-театрі будь-який індивідуальний досвід розглядають як потенційно цінний для спільного художнього осмислення.

Важливу організаційну та комунікативну функцію виконує *кондактор* (conductor), який є фасилітатором процесу. Його завдання полягає у встановленні контакту з аудиторією, підтриманні атмосфери довіри та безпеки, а також у допомозі оповідачеві чітко сформулювати свою історію. Кондактор ставить уточнювальні запитання, окреслює ключові елементи розповіді та спрямовує увагу трупі на її смислове ядро. У кондактора також є режисерська функція, тож після того, як історію розказали, кондактор обирає відповідну форму для гри. Водночас він не втручається безпосередньо в сценічну імпровізацію, але виконує роль посередника між особистим досвідом оповідача та його художнім відтворенням.

Сценічне втілення історії здійснюють *актори*, які працюють у форматі імпровізації. Їхнім завданням є не буквально відтворення почутої історії, а пошук такої художньої форми, що передає емоційний зміст розповіді, що глибше розкриває сенс історії. У процесі роботи вони використовують різні засоби театральної виразності – пластичні образи, символічні дії, метафоричні сцени або імпровізовані діалоги. Важливою професійною якістю акторів плейбек-театру є здатність уважно слухати, відчувати інтонаційні та невербальні нюанси розповіді й трансформувати їх у сценічний образ.

Невід'ємним елементом плейбек-перформансу є також *музикант*, чия діяльність виходить за межі традиційного музичного супроводу. Музикант по суті є ще одним актором, який музикою і звуками не тільки втілює атмосферу історії, а й підкреслює ритм і динаміку всього плейбек-перформансу, а інколи є самостійним засобом вираження смислових акцентів історії. Музикант або веде акторів, або ж реагує на сценічну дію та взаємодіє з акторами, допомагаючи створити цілісний художній простір.

У такій структурі плейбек-театру ролі не мають жорсткої ієрархії, а функціонують у системі взаємодоповнення. Оповідач надає особистий досвід, кондактор організовує комунікативний процес, актори здійснюють сценічну імпровізовану дію, а музикант формує емоційно-звуковий вимір події. Їхня взаємодія забезпечує реалізацію основного принципу плейбек-театру – перетворення індивідуальної історії на акт колективного художнього переживання, що відбувається в режимі «тут і тепер».

Практична реалізація плейбек-процесу здійснюється через систему художніх і сценічних форм, що є інструментами імпровізаційного відтворення розповіді (Fox, 2003, Salas, 2019). Вони становлять практичний інструментарій методики плейбек-театру, оскільки дають змогу акторам оперативно й образно відіграти історію, яка прозвучала з аудиторії. На відміну від традиційного театру, де сценічна дія вибудовується на основі попередньо написаного драматургічного тек-

сту та режисерського задуму, у плейбек-театрі художня структура відігравання конкретної історії формується безпосередньо в процесі виконання (Fox, 2003). Актори працюють у межах визначених імпрровізаційних моделей, які допомагають віднайти сценічний еквівалент переживань і смислів, що містяться в оповіді.

Методика сценічного відтворення історії передбачає використання різних за тривалістю та виразністю форм імпрровізації. До коротких форм належать миттєві сценічні реакції на історію, які передають її зміст через пластичні образи або короткі репліки. Однією з найлаконічніших є форма «Скульптура», у якій актори створюють статичний образ переважно тілесною пластикою, концентруючи увагу на ключовому переживанні, стані, настрої оповідача. До подібних коротких форм належать також форма «Амбівалентність», яка відображає внутрішнє протиріччя, або форма «Трансформація», яка підходить для історій про послідовну зміну двох станів.

Середні за тривалістю форми спрямовані на більш розлоге відображення історії, коли акторська група може одночасно відтворювати різні почуття оповідача, його ставлення до світу, символічно або прямо зіграти про внутрішню кризу, переломні моменти в житті, навіть про стосунки. Прикладом таких форм є «Синхронізація», «Коридори», «Хор», «Грецькі солісти» та інші.

Найбільш розгорнутим варіантом імпрровізації є великі форми, коли на сцені проявляються персонажі, діалоги, послідовність подій і символічні образи. Історію можуть передавати як у буквальному вигляді, так і через метафоричні засоби – пластичні образи, символічні дії, музику або рух. Великими формами є, наприклад, «Монологи», «Наративне V», «Пари», «Епізоди». Розгортання сюжету лінійної історії за драматургічною аркою можна побачити у формі «Історія в ролях».

Важливою особливістю плейбек-театру є використання мінімалістичних сценічних засобів. Для створення образів актори застосовують прості реквізити – тканини, стільці, елементи світла або інші предмети, які в символічний спосіб можуть позначати простір, подію чи емоційний стан. Така умовність сценічного середовища сприяє зосередженню уваги не на матеріальних деталях, а на внутрішньому змісті розповіді та її емоційному вимірі. У практиці плейбек-театру символічні предмети виконують функцію знакових елементів, що допомагають акторам швидко створювати сценічні образи та метафорично передавати зміст історії (Fox, 2003, Salas, 2019).

Вагому роль у структурі плейбек-перформансу відіграє музичний супровід, який органічно включається в сценічну дію; його зазвичай виконують імпрровізаційно. Музика формує емоційну атмосферу вистави, підкреслює ритм і динаміку імпрровізації та підтримує акторську гру. Музикант реагує на розвиток сценічної дії, а його звукові інтонації або ритмічні мотиви можуть підсилювати драматургічні акценти історії та сприяти глибшому емоційному сприйняттю події (Fox, 2003, Salas, 2019).

Усі ці форми не є жорстким сценарієм, а виконують функцію меж для імпрровізації. Завдання акторів полягає не в тому, щоб змінити або «покращити» історію, а в тому, щоб знайти художню форму, яка максимально точно передає переживання оповідача та розкриває глибший сенс історії. Після сценічного відтворення зазвичай відбувається короткий діалог з оповідачем, під час якого він може

підтвердити, що його досвід був почутий і відображений коректно, або поділитися тим, чи змінився його стан.

Отже, у плейбек-театрі актори виступають імпровізаційними втілювачами історій, які трансформують слова оповідача в сценічні образи, рухи, звуки й символи, створюючи художній відгук на людський досвід.

Логічним продовженням розгляду художніх форм і сценічних засобів плейбек-театру є звернення до характеру самих історій, що стають матеріалом для сценічного відтворення. Адже саме зміст особистих оповідей визначає емоційний і смисловий вектор імпровізаційної дії. У практиці плейбек-перформансу джерелом сценічної дії можуть бути різні життєві ситуації, якими глядачі вирішують поділитися з аудиторією. Серед них – повсякденні епізоди з особистого досвіду, сімейні спогади, історії шкільного або студентського життя, а також події, пов'язані з важливими життєвими рішеннями чи особистими досягненнями. Водночас у плейбек-перформансах часто звучать історії, пов'язані з переживанням втрати, соціальної несправедливості або інших складних життєвих ситуацій. Сценічне відтворення таких оповідей дає змогу побачити індивідуальний досвід у ширшому соціальному контексті, створюючи атмосферу впізнаваності й емпатії серед учасників події. Завдяки цьому навіть невелика життєва подія може набути художнього звучання й стати підставою для колективного осмислення пережитого.

Таблиця 1

Способи відтворення історій у різних формах плейбек-театру

Тип сценічної дії	Характеристика	Форми
Прямий емоційний відгук	Відображається один емоційний стан без розвитку історії	Скульптура, жива скульптура, спалах
Структурований емоційний відгук	Кілька емоцій або станів, але вони чітко розмежовані	Відлуння, трансформація, амбівалентність, хор (ненаративний)
Структурована взаємодія в образах	Є ролі та взаємодія між ними, структура форми визначена	Історія в ролях, пари
Вільна взаємодія в образах	Актори взаємодіють у ролях, структура гнучка	Епізоди, коридори
Структурована непряма взаємодія	Актори не взаємодіють, але створюють зв'язок між наративами	Монологи, веретено, наративне V, молитва, оракул

Різноманітність особистих історій, що стають матеріалом для плейбек-перформансів, зумовлює потребу у відповідних художніх засобах їх сценічного відтворення. У вищенаведеній таблиці 1 можна простежити, що в практиці плейбек-театру використовують низку форм для відображення історій, які виконують роль своєрідного імпровізаційного інструментарію. Їх застосування дає змогу акторам трансформувати індивідуальний досвід у сценічний образ, надаючи історії нового художнього звучання, водночас зберігаючи її впізнаваність і смислову цілісність для оповідача й аудиторії.

Як ілюстрацію можливостей різних форм сценічного відображення історій варто навести декілька прикладів з авторської практики, що демонструє, як одну й ту саму історію можна відтворити в кількох широко живаних формах плейбек-театру. Звернення саме до цих форм зумовлене тим, що вони належать до базового інструментарію плейбек-практики і найчастіше застосовуються під час імпровізаційного відтворення історій. Це дає змогу простежити, як зміна сценічної форми впливає на спосіб художнього осмислення досвіду оповідача.

Історія розповідача: «Коли я прийшов у нову групу в університеті, то відчував себе чужим. Усі між собою вже спілкувалися, а я сидів окремо й не знав, як приєднатися». Якби таку історію розповіли на початку перформансу, то її, напевно, зіграли б у формі «Скульптура», коли історія передається через статичну пластичну композицію, яка фокусується на внутрішньому стані розповідача. Через закрити позу, напруження тіла та напрямок погляду актори передають переживання розгубленості, самотності й відчуття власної відокремленості.

У великих формах таку історію грають у другій частині перформансу. Якщо хотіли б показати на сцені взаємодію людини і групи, дистанцію між ними, то через розширене інтерв'ю дізналися б більше про когось із групи і тоді запропонували б форму «Пари». Тут історія відтворюється через коротку імпровізаційну взаємодію двох акторів. Один із них утілює роль нового студента, інший – представника групи. Сценічна дія вибудовується як короткий діалог, танець або спів: герой намагається вступити в розмову, тоді як відповіді залишаються стриманими або формальними. У такому відтворенні акцент переноситься на комунікативний бар'єр і труднощі включення до нового соціального середовища.

Форма «Монологи» дає змогу вивести внутрішній монолог героя, а також і монологи інших персонажів історії. Актор, який грає представника групи, розповідає свою правду; на сцену можна винести зібраний образ представника університету, який розповість про адаптацію нових студентів; або навіть архетип, який, на думку акторів, розкриває проблематику ситуації.

Нарешті, у формі «Історія в ролях» події відтворюються послідовно, як велика повноцінна сцена, де, за Джозефом Кемпбеллом (2020), проходить «шлях героя». Один актор займає місце остронь, тоді як інші відтворюють активну взаємодію групи студентів. Герой намагається приєднатися до розмови, однак його присутність майже не помічають. Музичний супровід підсилює атмосферу внутрішньої напруги й відчуття ізольованості. У фіналі можлива символічна зміна ситуації: один з учасників групи підходить і сідає поруч із героєм, що намагається на можливість подолання відчуження та встановлення контакту.

Отже, наведений приклад демонструє, що одна й та сама історія може отримувати різне сценічне відображення залежно від обраної форми імпровізації та від того, якою довгою була історія, як кондактор будовав інтерв'ю, у якій точці перформансу була розказана. Кожна з них акцентує інший аспект досвіду оповідача – емоційний стан, міжособистісні взаємини, внутрішній діалог або розвиток подій. Саме ця багатовекторність сценічного відтворення є однією з характерних рис плейбек-театру як інтеграційної театральної практики, у якій індивідуальний досвід стає основою колективного художнього осмислення.

Варто розглянути ще один приклад з авторської практики, який демонструє, як у плейбек-театрі може бути відтворена радісна життєва подія. Такий приклад дає змогу побачити, що сценічне відображення історії в цій практиці спрямоване не тільки на осмислення складних або травматичних переживань, а й на художнє підсилення моментів особистого успіху та натхнення.

Історія розповідача: «Я давно мріяв навчитися грати на гітарі. І нарешті вчора на концерті я вийшов на сцену й зіграв свою першу пісню. Люди аплодували, і я відчув справжнє щастя». У формі «Скульптура» історія передається через статичну пластичну композицію про внутрішній стан оповідача в момент здійснення його мрії. Актори розташовуються поруч, формуючи різні пластичні прояви цього переживання: один піднімає руки вгору, передаючи відчуття піднесення, інший спрямовує погляд угору, ніби переживаючи хвилю радості, ще один завмирає в позі глибокого задоволення та полегшення після здійснення мрії.

У формі «Пари» подія відтворюється через коротку імпровізаційну взаємодію двох акторів. Один з них втілює героя, який вагається перед виходом на сцену, інший – друга (або іншого персонажа, який проявиться через інтерв'ю з кондактором), що підтримує і підбадьорює. Діалог поступово приводить до моменту виступу, який завершується уявними оплесками глядачів.

У формі «Хор» акторська група колективно передає емоційний стан героя. Актори вимовляють фрази, що відображають різні відтінки переживання успіху: «Я зміг!», «Це мій момент!», «Я щасливий!». Частина учасників додає звуки оплесків або ритмічні рухи, що нагадують музичний супровід. У результаті виникає багатоголосе сценічне звучання, яке передає атмосферу радості й емоційного піднесення.

Нарешті, у формі «Історія в ролях» актори показують підготовку героя до виступу, його хвилювання перед виходом на сцену, сам момент гри та реакцію аудиторії. Музичний супровід підсилює атмосферу свята й підтримки. У фіналі герой залишається в центрі сцени, оточений іншими учасниками, що символізує визнання та спільну радість, і проговорює монолог про пробудження внутрішньої сили, що долає страх бути проявленим.

Отже, цей приклад демонструє, що плейбек-театр працює не тільки з досвідом втрати чи складних переживань, а й із позитивними подіями життя. Сценічне відтворення радості, успіху або натхнення дає змогу розповідачеві пережити важливий момент ще раз – уже в атмосфері колективної підтримки. У цьому проявляється одна з важливих функцій плейбек-театру як інтерактивної театральної практики, що здатна перетворювати індивідуальний досвід на спільний простір емоційного резонансу та взаємного розуміння. Володимир Савінов (2012b, с. 23), керівник Київського плейбек-театру «Déjà vu plus», підкреслює: «Саме під час розповіді про себе у спеціально організованій, відкритій, спільно-дружній і творчій атмосфері людина усвідомлює себе, знаходить і конструює власну ідентичність, досліджуючи нові, ще не пізнані простори своєї душі».

Розглянуті приклади сценічного відтворення історій дають змогу зрозуміти не тільки різноманітність форм плейбек-театру, а й специфіку акторської роботи в цій практиці. Як зазначено вище, на відміну від традиційного театру, де актор спирається на заздалегідь підготовлений текст і режисерську концепцію,

у плейбек-театрі сценічна дія народжується безпосередньо в момент виконання. Тому важливим є не тільки володіння імпровізаційними формами, а й здатність швидко реагувати на почуту історію та взаємодіяти з партнерами по сцені. У цьому контексті можна умовно окреслити певний алгоритм дій актора під час плейбек-перформансу.

Першим етапом є уважне слухання історії. Актор сприймає розповідь глядача не тільки на рівні змісту, а й на рівні інтонацій, пауз, емоційного забарвлення та невербальних проявів. Важливо утримуватися від передчасних висновків чи власних інтерпретацій, зосереджуючись передусім на досвіді оповідача.

Наступним кроком стає внутрішнє «проживання» історії. У цей момент актор швидко формує у своїй уяві можливі сценічні образи, які можна передати через рух, пластичну композицію, голос або музичний супровід. Основним завданням є не відтворення всіх деталей історії, а виявлення її сенсового ядра – того переживання, яке становить ключовий центр історії.

Третій етап пов'язаний з втіленням історії на сцені, що побудовано на командній роботі. Актори взаємодіють відповідно до змісту історії та структури форми, яку визначає кондактор.

Завершальним етапом є своєрідне «повернення» історії глядачеві. Одним із ритуалів плейбек-перформансу є короткий погляд акторів на оповідача після сценічного відтворення історії. Цей жест виконує функцію символічного виходу з ролі (de-roling), завершуючи взаємодію актора з історією; водночас оповідач усвідомлює, що сценічне відтворення завершилося і може знову інтегруватися з власним досвідом.

Отже, акторська діяльність у плейбек-театрі поєднує уважне слухання, емоційне співпереживання, імпровізаційну взаємодію та миттєве художнє реагування. Саме ця послідовність дій забезпечує можливість перетворення індивідуальної історії на сценічну подію, що набуває значення не тільки для її автора, а й для всієї аудиторії.

У плейбек-театрі важливу роль відіграють не лише художні форми сценічного відтворення історій, але й *система принципів, що визначають специфіку цієї практики та її суспільну значущість*. Одним із ключових є принцип інклюзивності. Плейбек-театр передбачає відкриту участь людей різного віку, соціального статусу та культурного походження. Для участі в цій практиці не є обов'язковими професійна акторська освіта чи попередній сценічний досвід. Така відкритість формує середовище рівності, у якому кожна історію сприймають як значущу, а кожна людина отримує можливість бути почутою.

Другим важливим принципом є орієнтація на голос громади. Тематичний зміст плейбек-перформансу формується безпосередньо з історій, які розповідають глядачі. У цьому сенсі плейбек-театр виконує функцію своєрідного дзеркала спільноти, відображаючи її переживання, конфлікти, сподівання та колективний досвід. Завдяки цьому вистава набуває значення не тільки мистецької події, а й простору суспільної комунікації.

Третій принцип пов'язаний із пріоритетом процесу над результатом. У плейбек-практиці значну увагу приділяють самому процесу взаємодії – слуханню історій, обговоренню та спільному пошуку сценічної форми. Важливим стає не

тільки підсумковий сценічний результат, а й процес співпраці, довіри та колективної творчості.

Четвертим принципом є соціальна спрямованість цієї практики. Плейбек-театр здатен виходити за межі суто мистецької діяльності й ставати простором суспільного діалогу. Сценічне відтворення особистих історій, пов'язаних із конфліктами, травматичним досвідом або соціальними проблемами, створює умови для їхнього відкритого осмислення і сприяє формуванню атмосфери взаєморозуміння.

Отже, принципи плейбек-театру визначають його не тільки як художню форму, а й як соціально орієнтовану театральну практику, спрямовану на підтримку комунікації, взаємного слухання та колективного осмислення досвіду.

Реалізація цих принципів значною мірою залежить від специфіки акторської роботи. У плейбек-театрі сформувалася особлива *методика діяльності актора*, що поєднує уважне слухання, емоційну чутливість та здатність до імпровізаційної взаємодії.

Одним із базових елементів цієї методики є принцип *уважного слухання*. Актор має розвивати здатність сприймати історію без оцінювання, звертаючи увагу не тільки на зміст розповіді, а й на її інтонаційні особливості, паузи та невербальні прояви.

Тісно пов'язаний із цим принцип *емоційного резонування*. Завдання актора полягає у внутрішньому налаштуванні на емоційний стан оповідача та відчутті загального настрою історії. Саме це емоційне сприйняття стає основою для подальшого сценічного відтворення.

Важливою характеристикою акторської роботи є також принцип *мінімалізму*. Сценічне відтворення історії не передбачає надмірної театралізації; навпаки, перевага надається лаконічним і точним виражальним засобам. Часто саме простий жест, короткий рух або пауза здатні передати емоційний зміст історії значно виразніше, ніж складна сценічна композиція.

Ще одним визначальним принципом є *колективність*. Актор у плейбек-театрі функціонує як частина ансамблю, де кожен учасник підтримує спільний процес імпровізації. Взаємодія між акторами формує цілісну сценічну структуру, у межах якої історія отримує художнє втілення.

Не менш важливим є принцип *спонтанності*. Сценічне відтворення історії відбувається одразу після її розповіді, що вимагає від актора довіри до імпровізації, швидкої реакції та готовності до спонтанних творчих рішень.

Особливе значення має також принцип *поваги та безпеки*. Оскільки плейбек-театр працює з реальними життєвими історіями, актор повинен ставитися до них із делікатністю та емпатією, уникаючи карикатурності або пародійного трактування. Його завдання полягає у створенні сценічного простору, у якому досвід оповідача буде відображений із повагою.

Отже, методика роботи актора у плейбек-театрі поєднує уважне слухання, емоційну чутливість, імпровізаційну відкритість і сценічну дисципліну. У цьому процесі актор виступає своєрідним «дзеркалом» історії, що дозволяє оповідачеві побачити власний досвід у новій художній формі.

Плейбек-театр набув значного поширення в різних країнах світу як практика, що поєднує мистецьку діяльність із соціальною, освітньою та терапевтичною.

ною роботою. Їого розвиток підтримує Міжнародна мережа плейбек-театру (International Playback Theatre Network (IPTN)) – це глобальна мережа плейбек-театрів, створена у 1990 році, що об'єднує сотні труп у більш ніж 70-ти країнах світу, сприяє обміну досвідом між практиками, організовує міжнародні конференції, фестивалі та публікує матеріали, присвячені різним аспектам використання плейбек-театру в мистецькій, освітній і соціальній сферах (International playback theatre network, n.d.).



Рис. 1. «Ми дізнаємося, хто ми є, розповідаючи свої історії» (Playback Theatre, 2016)

У міжнародній практиці плейбек-театр широко застосовують у роботі з громадами, освітніми установами та соціальними організаціями. У США цей формат використовують у школах для осмислення складних життєвих подій, а також у психологічній і соціальній роботі як засіб підтримки людей, що переживають стрес або втрату. Зокрема, у школах штату Аляска за допомогою плейбек-театру учні мали можливість говорити про досвід втрати товариша, що сприяло колективному переживанню події та емоційному опрацюванню ситуації. Подібні практики застосовують і в інших країнах: у Гонконзі підлітки використовували плейбек-театр у межах громадських програм, спрямованих на розвиток комунікації та емоційної обізнаності (рис. 1) (Playback Theatre, 2016).

В інших культурних контекстах плейбек-театр також демонструє значний соціальний інтеграційний потенціал. Наприклад, в Австралії його використовували в роботі з аборигенними громадами для підтримки культурної ідентичності та підвищення самооцінки учасників. У Великій Британії плейбек-практики застосовували в меморіальних заходах і громадських подіях, пов'язаних із колективною пам'яттю, тоді як у Японії подібні театральні форми використовують у роботі з людьми з інвалідністю як інструмент соціальної інтеграції (Playback Theatre, 2016.).

Український досвід розвитку плейбек-театру також демонструє активну динаміку. Станом на сьогодні в Україні діє близько 40 плейбек-колективів у різних містах, таких як Київ, Дніпро, Львів, Одеса, Ужгород, Ізмаїл та ін. Україна має чи-

малий досвід застосування плейбек-театру для роботи з різними соціальними групами, спільнотами: внутрішньо переміщеними людьми, військовими, ветеранами, ромською спільнотою, ЛГТБКІ+ спільнотою, людьми з інвалідністю та ін. (Вайнілович & Кальченко, 2024). Плейбек-заходи створюють простір, де члени спільноти можуть ділитися власними історіями, де їх почують інші.

Важливу роль у розвитку цієї практики відіграє Українська школа плейбек-театру, яка проводить сертифіковане навчання по всій Україні та за її межами. Завдання школи – професіоналізація плейбек-спільноти та сприяння створенню більшої кількості плейбек-колективів. (Навчаємо слухати та підтримувати, б.д.).

Особливої актуальності плейбек-театр набув в Україні у зв'язку з російською агресією та повномасштабною війною. У різних містах країни відбуваються плейбек-виступи, присвячені осмисленню воєнного досвіду. У Харкові молодіжні ініціативи організовували плейбек-перформанси, під час яких учасники ділилися особистими історіями, пов'язаними з переживанням війни, втратами та досвідом витривалості. Подібні події сприяли емоційній підтримці учасників і створенню простору взаєморозуміння в громаді (Gessen, 2023).



Рис. 2. Форма «Скульптура». Київський плейбек-театр «На варті».
Автор фото – Віктор Єфіменко (архів театру)

Київський плейбек-театр «На Варті» у 2022–2023 роках співпрацював з центром «Я Маріуполь», проводячи плейбек-перформанси та плейбек-студію для вимушено переміщених осіб. Плейбек-колективи з Дніпра, Львова, Ужгорода, Києва проводять заходи для ветеранів і військових (рис. 2).

Плейбек-театр також викладають як навчальну дисципліну в Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» для студентів спеціальностей «соціальна робота» та «психологія». У подальшій професійній діяльності вони можуть застосовувати методи плейбек-театру як інструмент психосоціальної та психоемоційної підтримки населення.

Українські плейбек-трупі активно беруть участь і в міжнародних культурних подіях. Вони представляють власні перформанси на фестивалях та конферен-

ціях, проводять майстер-класи і беруть участь у професійних обмінах, що сприяє інтеграції українського досвіду у світову мережу плейбек-театру (Festival of Ukrainian Playback, б.д.).

Отже, міжнародна практика демонструє широке застосування плейбек-театру в соціальних, освітніх і терапевтичних контекстах. Український досвід у свою чергу свідчить про активний розвиток цієї форми театральної практики як у культурно-мистецькому середовищі, так і в соціально орієнтованих практиках – у роботі з громадами, внутрішньо переміщеними особами, молоддю, ветеранами. У цьому контексті плейбек-театр проявляє свій потенціал як мистецький інструмент діалогу, підтримки та консолідації суспільства.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному осмисленні плейбек-театру як інтеграційної театральної практики, що поєднує художні, соціальні та комунікативні функції. У статті систематизовано основні форми сценічного відтворення особистих історій у плейбек-театрі, розглянуто специфіку акторської роботи в умовах імпровізаційної взаємодії з аудиторією та окреслено структуру плейбек-перформансу як процесу колективного осмислення індивідуального досвіду. Особливу увагу приділено ролі цієї практики в сучасному українському соціокультурному контексті, зокрема її потенціалу в підтримці комунікації, емоційної рефлексії та соціальної інтеграції в умовах воєнних викликів.

Висновки

126 Плейбек-театр є особливою формою сучасної театральної практики, що ґрунтується на принципах імпровізації, відкритої комунікації та колективного осмислення особистого досвіду. Його сутність полягає в сценічному відтворенні реальних історій глядачів, що перетворює театральну подію на простір діалогу між виконавцями й аудиторією.

У процесі дослідження встановлено, що плейбек-театр функціонує як багатовимірна культурна практика, яка поєднує художній, соціальний, освітній і терапевтичний виміри. Його сценічна структура базується на системі імпровізаційних форм – від коротких пластичних композицій до розгорнутих сценічних історій, що дає змогу гнучко відігравати різні типи особистих оповідей. Особливу роль у цьому процесі відіграє акторська робота, яка передбачає уважне слухання, емоційне резонування, колективну імпровізацію та здатність миттєво трансформувати почуту історію в сценічний образ.

Аналіз структури плейбек-перформансу показав, що ця практика має чітку послідовність етапів – від створення атмосфери довіри та розповіді історії до її сценічного відтворення та подальшої рефлексії. Саме така структура забезпечує можливість перетворення індивідуального досвіду на акт колективного художнього переживання.

Міжнародний та український досвід свідчить про активне використання плейбек-театру в роботі з громадами, освітніми середовищами та соціальними групами. В умовах сучасних суспільних викликів, зокрема воєнного часу, ця форма театру набуває особливого значення як простір свідчення, емоційної підтримки та соціальної інтеграції.

Отже, плейбек-театр постає не тільки як різновид імпровізаційного театру, а й як соціально орієнтована мистецька практика, здатна сприяти розвитку діалогу, взаєморозуміння та колективного осмислення життєвого досвіду.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням можливостей застосування плейбек-театру в процесах соціальної інтеграції та психологічної підтримки людей, які переживають наслідки війни, зокрема внутрішньо переміщених осіб, ветеранів і молоді, а також з аналізом його ролі як культурної практики осмислення колективного досвіду сучасного українського суспільства.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вайнілович, Н. А., & Кальченко, Л. В. (2024). Плейбек-театр як мистецтво зцілення і соціальної підтримки вразливих категорій і груп клієнтів. *Соціальна педагогіка: теорія та практика*, 4, 59–69. <https://doi.org/10.12958/1817-3764-2024-4-59-69>
- Кемпбелл, Дж. (2020). *Тисячоликий герой* (О. Мокровольський, пер.). Terra incognita.
- Навчаємо слухати та підтримувати один одного через сценічне мистецтво. *Простір культурної трансформації спільнот*. (б.д.). Українська школа плейбек-театру. Взято 10 березня 2026 з <https://playback.org.ua/>
- Савінов, В. (2008, 28 лютого – 1 березня). Театр Playback як засіб розвитку особистості. В *Простір арт-терапії: міф, метафора, символ* [Матеріали конференції] (с. 95–96). Міленіум.
- Савінов, В. (2011). Інтерактивний психологічний театр як засіб профілактики та подолання стресових ситуацій. В Т. М. Титаренко (Ред.), *Профілактика порушень адаптації молоді до повсякденних стресів і кризових життєвих ситуацій* (с. 189–208). Міленіум.
- Савінов, В. (2012а, 24–26 лютого). Від вершин до глибин: практика плейбек-театру. В *Простір арт-терапії: вершини усвідомлення* [Матеріали конференції] (с. 76–78). Золоті ворота.
- Савінов, В. (2012b, 25–27 травня). Атмосфера плейбек-театру: від глядача до автора. В *Соціально-психологічні особливості професійної діяльності працівників соціальної сфери: обсерваторія душі* [Матеріали конференції] (с. 21–24). Національна академія педагогічних наук України.
- Савінов, В. (2015, 20–21 червня). Вплив плейбек-театру на особистість, що переживає наслідки травматичних подій. В *Психологічна допомога особистості, що переживає наслідки травматичних подій* [Матеріали семінару] (с. 133–143). Міленіум.
- Савінов, В. (2016, 25–27 лютого). Робота плейбек-театру з емоціями: нюанси співпраці з оповідачем. В *Простір арт-терапії: палітра почуттів* [Матеріали конференції] (с. 59–62). Золоті ворота.
- Савінов, В. (2017, 23–25 лютого). Концепт «нарративної ретикуляції» як соціально-психологічного ефекту плейбек-театру. В *Простір арт-терапії: можливості інтеграції* [Матеріали конференції] (с. 90–95). Золоті ворота.
- Савінов, В. (2018, 18 травня). Відновлювальні ефекти плейбек-театру у роботі з людьми, що переживають наслідки травматичних подій. В *Психологічна допомога особистості в складних обставинах життєдіяльності* [Матеріали семінару] (с. 140–143). Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.

- Buhler King, C., Sivagnanam, R. J., & De Silva, S. (2023). A participatory arts application of Playback Theatre to transitional justice in Sri Lanka. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 28(1), 126–142. <https://doi.org/10.1080/13569783.2023.2170221>
- Centre for Playback Theatre. (n.d.). *About us*. Retrieved March 10, 2026, from <https://playbackcentre.org/about-us/>
- Festival of Ukrainian Playback Theater Abroad | Фестиваль Українського Плейбек Театру за Кордоном*. (б.д.). Paysera tickets. Взято 10 березня 2026 з <https://tickets.paysera.com/ru/event/festival-of-ukrainian-playback-theater-abroad-festival-ukrajinskogo-pleybek-teatru-za-kordonom>
- Fox, J. (2003). *Acts of service: spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre*. Tusitala.
- Gessen, M. (2023, February 22). *War as Theatre, at a Private Home in Kharkiv*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/news/dispatch/war-as-theatre-at-a-private-home-in-kharkiv>
- Gonzalez, A.-J., de Lima, M., Preto, L., Amarante, N., & Barros, R. (2024). Playback Theatre applications: A systematic review of literature. *The Arts in Psychotherapy*, 89, 102152. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2024.102152>
- International Playback Theatre Network. (n.d.). *What is Playback Theatre*. Retrieved March 10, 2026, from <https://playbacktheatrenetwork.org/what-is-playback-theatre/>
- Ma, L., Chang, W.-L., Holmwood, C., & Subbiondo, J. L. (2022). Playback Theater as Pedagogy: A Qualitative Research Study on the Use of PT in Education toward the Self-development of Future Teachers. *Creative Arts in Education and Therapy – Eastern and Western Perspectives*, 8(2), 225–236. https://www.scienceopen.com/document_file/60a3aab9-dcbd-406f-88ab-fa5d0bce6453/API/caet-2022-0025.pdf
- Moreno, J. L. (1946). *Psychodrama* (Vol. 1). Beacon House.
- Park-Fuller, L. M. (2003). Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism. *Text and Performance Quarterly*, 23(3), 288–310. <https://doi.org/10.1080/10462930310001635321>
- Playback Theatre*. (2016, November 5). The Communication Initiative. <https://global.comminit.com/content/playback-theatre>
- Salas, J. (2019). *Improvising real life : personal story in playback theatre*. Tusitala.

REFERENCES

- Buhler King, C., Sivagnanam, R. J., & De Silva, S. (2023). A participatory arts application of Playback Theatre to transitional justice in Sri Lanka. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 28(1), 126–142. <https://doi.org/10.1080/13569783.2023.2170221> [in English].
- Centre for Playback Theatre. (n.d.). *About us*. Retrieved March 10, 2026, from <https://playbackcentre.org/about-us/> [in English].
- Festival of Ukrainian Playback Theater Abroad | Festyval Ukrainskoho Pleibek Teatru za Kordonom*. (n.d.). Paysera tickets. Retrieved March 10, 2026, from <https://tickets.paysera.com/ru/event/festival-of-ukrainian-playback-theater-abroad-festival-ukrajinskogo-pleybek-teatru-za-kordonom> [in Ukrainian].

- Fox, J. (2003). *Acts of service: spontaneity, commitment, tradition in the nonscripted theatre*. Tusitala [in English].
- Gessen, M. (2023, February 22). *War as Theatre, at a Private Home in Kharkiv*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/news/dispatch/war-as-theatre-at-a-private-home-in-kharkiv> [in English].
- Gonzalez, A.-J., de Lima, M., Preto, L., Amarante, N., & Barros, R. (2024). Playback Theatre applications: A systematic review of literature. *The Arts in Psychotherapy, 89*, 102152. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2024.102152> [in English].
- International Playback Theatre Network. (n.d.). *What is Playback Theatre*. Retrieved March 10, 2026, from <https://playbacktheatrenetwork.org/what-is-playback-theatre/> [in English].
- Kempbell, Dzh. (2020). *Tysiacholykyi heroï [The Hero with a Thousand Faces]* (O. Mokrovolskyi, Trans.). Terra incognita [in Ukrainian].
- Ma, L., Chang, W.-L., Holmwood, C., & Subbiondo, J. L. (2022). Playback Theater as Pedagogy: A Qualitative Research Study on the Use of PT in Education toward the Self-development of Future Teachers. *Creative Arts in Education and Therapy – Eastern and Western Perspectives, 8*(2), 225–236. https://www.scienceopen.com/document_file/60a3aab9-dcbd-406f-88ab-fa5d0bce6453/API/caet-2022-0025.pdf [in English].
- Moreno, J. L. (1946). *Psychodrama* (Vol. 1). Beacon House [in English].
- Navchajemoslukhatyapidtrymuvatyodynodnohocherezstsenichnemystetstvo.Prostirkulturnoi transformatsii spilnot [We teach listening and support each other through performing arts. Space for cultural transformation of communities]*. (n.d.). Ukrainska shkola pleibek-teatru. Retrieved March 10, 2026, from <https://playback.org.ua/> [in Ukrainian].
- Park-Fuller, L. M. (2003). Audiening the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism. *Text and Performance Quarterly, 23*(3), 288–310. <https://doi.org/10.1080/10462930310001635321> [in English].
- Playback Theatre. (2016, November 5). *The Communication Initiative*. <https://global.comminit.com/content/playback-theatre> [in English].
- Salas, J. (2019). *Improvising real life: Personal story in playback theatre*. Tusitala [in English].
- Savinov, V. (2008, February 28–March 1). Teatr Playback yak zasib rozvytku osobystosti [Playback Theater as a Means of Personality Development]. In *Prostir art-terapii: mif, metafora, symvol [Art Therapy Space: Myth, metaphor, symbol]* [Conference proceedings] (pp. 95–96). Milenium [in Ukrainian].
- Savinov, V. (2011). Interaktyvnyi psykholohichniy teatr yak zasib profilaktyky ta podolannia stresovykh sytuatsii [Interactive psychological theater as a means of prevention and overcoming stressful situations]. In T. M. Tytarenko (Ed.), *Profilaktyka porushen adaptatsii molodi do povsiakdennykh stresiv i kryzovykh zhyttievykh sytuatsii* [Prevention of disorders of adaptation of youth to everyday stresses and crisis life situations] (pp. 189–208). Milenium [in Ukrainian].
- Savinov, V. (2012a, February 24–26). Vid vershyn do hlybyn: praktyka pleibek-teatru [From the heights to the depths: the practice of playback theater]. In *Prostir art-terapii: vershyny usvidomlennia* [Space of art therapy: the peaks of awareness] [Conference proceedings] (pp. 76–78). Zoloti vorota [in Ukrainian].
- Savinov, V. (2012b, May 25–27). Atmosfera pleibek-teatru: vid hliadacha do avtora [The atmosphere of playback theater: from the viewer to the author]. In *Sotsialno-psykholohichni osoblyvosti profesiinoi diialnosti pratsivnykiv sotsialnoi sfery: observatoriia dushi* [Socio-

psychological features of the professional activity of social workers: an observatory of the soul] [Conference proceedings] (pp. 21–24). National Academy of Educational Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

Savinov, V. (2015, June 20–21). Vplyv pleibek-teatru na osobystist, shcho perezhyvaie naslidky travmatychnykh podii [The impact of playback theater on a person experiencing the consequences of traumatic events]. In *Psykhologichna dopomoha osobystosti, shcho perezhyvaie naslidky travmatychnykh podii* [Psychological assistance to a person experiencing the consequences of traumatic events] [Seminar proceedings] (pp. 133–143). Milenium [in Ukrainian].

Savinov, V. (2016, February 25–27). Robota pleibek-teatru z emotsiiami: niuansy spivpratsi z opovidachem [Playback theater work with emotions: nuances of cooperation with the narrator]. In *Prostir art-terapii: palitra pochuttiv* [Space of art therapy: palette of feelings] [Conference proceedings] (pp. 59–62). Zoloti vorota [in Ukrainian].

Savinov, V. (2017, February 23–25). Kontsept "naratyvnoi retykuliatsii" yak sotsialno-psykhologichnoho efektu pleibek-teatru [The concept of "narrative reticulation" as a socio-psychological effect of playback theater]. In *Prostir art-terapii: mozhyvosti intehtratsii* [Space of art therapy: possibilities of integration] [Conference proceedings] (pp. 90–95). Zoloti vorota [in Ukrainian].

Savinov, V. (2018, May 18). Vidnovliuvalni efekty pleibek-teatru u roboti z liudmy, shcho perezhyvaiut naslidky travmatychnykh podii [Restorative effects of playback theater in working with people experiencing the consequences of traumatic events]. In *Psykhologichna dopomoha osobystosti v skladnykh obstavynakh zhyttiedialnosti* [Psychological assistance to individuals in difficult life circumstances] [Seminar proceedings] (pp. 140–143). Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University [in Ukrainian].

Vainilovych, N. A., & Kalchenko, L. V. (2024). Pleibek-teatr yak mystetstvo ztsilennia i sotsialnoi pidtrymky vrazlyvykh katehorii i hrup kliientiv [Playback theatre as an art of healing and social support for vulnerable categories and client groups]. *Social Pedagogy: Theory and Practice*, 4, 59–69. <https://doi.org/10.12958/1817-3764-2024-4-59-69> [in Ukrainian].

Надійшла: 10.02.2026; Прийнято: 12.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

STAGE REPRODUCTION OF PERSONAL STORIES IN PLAYBACK PERFORMANCE PRACTICE

Kateryna Iudova-Romanova^{1a}, Nataliia Vainilovych^{2b}

¹PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

²e-mail: nalina.vaine@gmail.com; ORCID: 0009-0007-0237-6422

^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^bNational Technical University of Ukraine "Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute",
Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the study is to analyse specific features of playback theatre as an interactive theatrical practice based on the stage reproduction of personal audience stories, as well as to identify its artistic forms, principles of performance organisation and socio-integrative potential within the modern cultural space. **The research methodology** grounds on a combination of art studies, cultural and socio-communicative approaches. The methods applied include analysis and generalisation of scientific sources, comparative analysis of theoretical concepts of playback theatre, as well as descriptive and interpretative analysis of artistic forms used in the stage representation of personal stories. This study also takes into account practical experience in applying various improvisational forms within the structure of playback performances. **The scientific novelty** of this research lies in the comprehensive consideration of playback theatre as an integrative theatrical practice that combines artistic, communicative and socio-psychological functions. The article systematises the main forms of stage interpretation of personal stories in playback performance, outlines the specific features of its role structure (teller, conductor, actor, musician), and analyses the methodology of actors' work based on the principles of attentive listening, emotional resonance, improvisational interaction and collective creativity. **Conclusions.** Playback theatre appears as a form of improvisational theatre in which the audience's personal stories become a material for stage action and collective artistic reflection on the human experience. Its structure involves a sequence of interconnected stages: creating an atmosphere of trust, storytelling, improvisational stage enactment of the story, subsequent reflection. The use of diverse improvisational forms allows performers to convey the emotional content of the narrative and create an artistic representation of the human experience in the format of "here and now". The combination of artistic, social and communicative functions defines playback theatre as an important tool for social dialogue, development of empathy and community support in the modern socio-cultural context.

Keywords: playback theatre; playback performance; stage reproduction of stories; socio-integrative practices; actors' improvisation; theatrical communication; public theatre



DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362883

УДК 792.028:37.091.33]:792.071.2.027(430)Брехт:792.24.046

МІЖ ТЕОРІЄЮ ТА ПРАКТИКОЮ АКТОРСЬКОЇ ГРИ У ПЕДАГОГІЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Петро Ільченко^{1а}, Микола Юдов^{2б}, Таїсія Хвостова^{3а}¹ професор; e-mail: petro.ilchenko.54@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8617-4228² доцент; e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834³ доктор філософії; e-mail: taisija077@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5773-2347^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Луганська державна академія культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета статті полягає в дослідженні педагогічної філософії Бертольта Брехта з акцентом на її етичний і практичний вимір, що виявляється в його розумінні акторської гри. У центрі уваги – ключові праці Брехта, у яких мистецтво акторської гри осмислено як педагогічну модель формування повсякденної, практично зорієнтованої рефлексії щодо людських дій, поведінки та соціальної взаємодії. **Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні історико-театрознавчого, герменевтичного та філософсько-освітнього аналізу. Застосовано текстуальний аналіз теоретичних і поетичних праць Б. Брехта, порівняльне зіставлення програмних есеїв та репетиційних матеріалів, а також інтерпретацію акторського тренінгу в контексті дискурсу мистецької освіти й філософії практичного міркування. **Наукова новизна** полягає в концептуалізації акторського тренінгу Бертольта Брехта як складника його педагогічної філософії, що виходить за межі традиційного аналізу естетики епічного театру. У статті вперше в українськомовному науковому дискурсі акторську практику Бертольта Брехта розглянуто як модель формування етико-практичної настанови та здатності до критичного судження. Переосмислено співвідношення теорії й практики у брехтівському театрі як педагогічну проблему та обґрунтовано значення акторської роботи як форми тілесно-чуттєвого філософування і способу «мистецтва жити». **Висновки.** Театр у брехтівській перспективі постає не як замкнена естетична система, а як практика, що поєднує мислення, чуттєвий досвід і тілесну дію у зв'язку з суперечливою реальністю повсякденного життя. Його педагогічна функція реалізується через формування здатності до рефлексивної позиції, відповідального судження та практичного міркування. Акторський тренінг є моделлю самоформування, спрямованою на опанування «мистецтва жити» у просторі публічної взаємодії.

Ключові слова: Бертольт Брехт; акторська гра; педагогічна філософія; епічний театр; естетична освіта; акторська підготовка; театральна педагогіка

Постановка проблеми

У сучасному театрознавчому й освітньому дискурсі творчість Бертольта Брехта переважно осмислюють у контексті його драматургії, естетики епічного

театру та політичної функції мистецтва. Водночас акторський тренінг у брехтівській практиці залишається недостатньо дослідженим як складник цілісної педагогічної філософії, у межах якої театральну діяльність розглянуто як форму практичного мислення та етичного самоформування. Особливо проблематичним є розрив між теоретичними інтерпретаціями брехтівського театру й аналізом конкретних педагогічних практик, що формувалися в процесі репетиційної роботи й акторського навчання.

За цих умов актуалізується потреба переосмислення співвідношення теорії та практики в акторському тренінгу Бертольта Брехта не тільки як методологічної проблеми театрознавства, а й як питання педагогічної філософії. У цій статті педагогічну філософію розглянуто не як систематизовану теорію освіти, а як сукупність нормативних і практичних уявлень про формування людини, що реалізуються через мистецьку діяльність. Звернення до акторської практики як до педагогічної моделі дає змогу виявити освітній потенціал брехтівського підходу для сучасних дискусій у сфері театральної освіти, естетичного виховання та формування практичного міркування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Рецепція та вплив німецького драматурга Бертольта Брехта (1898–1956) у світі є надзвичайно масштабними. Це значною мірою пов'язано з широким колом інтелектуальних і мистецьких впливів, що сформували його театральну практику й теоретичні погляди. Він був відкритий до стилізованих, фізично орієнтованих театральних експериментів Всеволода Меєргольда (Lācis, 1971); до технологічних інновацій сценічного апарату Ервіна Піскатора (Kerz, 1968); до акторських стилів кабаре та комедій німого кіно (Mumford, 2009); до драматургії японського театру Но та Пекінської опери (Bye, 2002); до «дисидентського» філософського марксизму Карла Корша (Korsch, 2013); також до ідей і образів східноазійської філософії – буддизму, конфуціанства, даосизму та моїзму (Wessendorf, 2016). Наведений перелік впливів аж ніяк не є вичерпним. Водночас він засвідчує, що брехтознавство охоплює широкий спектр галузей: театрознавство, кінознавство, культурні студії та філософію.

У дослідженнях з театральної педагогіки й театрознавства обговорення ролі брехтівського театру в освіті (Vaßen, 2014, Massalongo et al., 2016) найчастіше розгортається в багатозаровому полі естетичної освіти, яке від кінця XVIII століття є складником ширшого дискурсу про зміст і призначення *Bildung*¹. Цей дискурс концептуально пов'язується з програмним текстом Ф. Шиллера «Листи про естетичне виховання людини» (Шіллер, 1974), у якому естетичне виховання осмис-

¹ Термін *Bildung* є ключовим поняттям німецької філософсько-педагогічної традиції та позначає процес цілісного культурного, етичного й інтелектуального формування людини. Хоча в німецькомовному оригіналі Ф. Шиллера 1793 року цей термін відіграє концептуально важливу роль, в українському перекладі «Листів про естетичне виховання людини» (Шіллер, 1974) він передається описово – переважно як «виховання» або «формування» – і не фіксується як самостійний термін. У сучасних гуманітарних дослідженнях *Bildung* використовують як неперекладне поняття для позначення специфічної німецької традиції мислення про освіту та самоформування, що виходить за межі інституційного навчання.

лено як ключову умову цілісного формування людини. Естетична освіта в межах цієї традиції *Bildung* охоплює як рецептивні, так і продуктивні виміри естетичної практики, зокрема ті, що безпосередньо стосуються театру. Вона передбачає подальшу філософську рефлексію над театральними процесами та репрезентаціями, їхнім співвідношенням з освітніми ідеалами мистецтва й театру, а також із ширшим корпусом культурного знання (Zirfas & Klepacki, 2013, p. 9, Muir, 1996).

В англomовному науковому дискурсі осмислення постаті Бертольта Брехта в межах мистецької освіти – з її зосередженням на практиках театральної діяльності та сприйняття, а також на осмисленні значення й призначення театру в освіті та самоформуванні – найчастіше представлено в дослідженнях прикладного театру (applied theatre), тобто театральних практик, що використовують поза традиційною сценою в освітніх і соціальних контекстах. У межах цього напрямку аналізують вплив Б. Брехта на освітню політику й педагогіку драматичної освіти у Великій Британії, а також на театральні практики, зорієнтовані на роботу з громадами та на театр як інструмент соціального розвитку (Abah, 1996, Fleming, 2019, Franks & Jones, 1999, Hughes, 2011, Muir, 1996, Nicholson, 2011, Winston, 1996).

У виданнях з філософії освіти звернення до брехтівського поняття епічного театру трапляються лише епізодично. Зокрема, у праці Алана Скотта (Scott, 2013) особистий досвід рецепції п'єси Семюела Бекета «Чекаючи на Го́до» слугує початком аналізу її освітніх імплікацій. Водночас бекетівську стратегію естетичного дистанціювання, «зробити звичне дивним», яку в англomовному дискурсі часто описують як *making the familiar strange*, розглянуто в зіставленні з брехтівським поняттям ефекту відчуження (*Verfremdungseffekt*).

Елізабет Руссо (Russo, 2003) аналізує, яким чином у своїх теоретичних текстах і театральній практиці Б. Брехт поєднує два типи діалогічної взаємодії – магістральний, тобто такий, що передбачає чітко окреслену позицію автора й спрямоване викладення ідей, і сократівський, заснований на запитуванні, проблематизації та спільному пошуку відповіді. На думку дослідниці, це поєднання можна розглядати як модель прогресивної освіти, оскільки воно не зводиться до одностороннього повчання, водночас не відмовляється від нормативної позиції, натомість стимулює критичне мислення та активну участь адресата.

У статті Каті Фрімбергер (Frimberger, 2022) брехтівську театральну педагогіку розглянуто крізь призму жестової акторської гри й ефекту відчуження. Дослідниця показує, що акторська практика Б. Брехта, заснована на уважному спостереженні та художньому відтворенні суперечливих форм людської поведінки, спонукає акторів і глядачів замислюватися над людськими діями та соціальними взаєминами. У такому розумінні театр постає педагогічним простором, у якому формується здатність критично розглядати людські вчинки й умови спільного життя.

Українськомовна рецепція творчості Бертольта Брехта формується переважно в площині театрознавчих і літературознавчих досліджень, тоді як педагогічний вимір його спадщини залишається фрагментарно представленим і методологічно не систематизованим.

У праці Н. Ключівської (2014), присвяченій рецепції творчості й теоретичних поглядів Б. Брехта в українському (та радянському) культурному просторі, простежено історію сценічного засвоєння його драматургії, а також ідеологіч-

ні трансформації інтерпретацій епічного театру. Дослідниця демонструє, що в радянський період творчість Б. Брехта інтерпретували передусім як зразок політично ангажованого мистецтва, а його естетичну систему – як інструмент ідеологічного впливу. Унаслідок цього увагу зосереджували на соціально-критичному змісті його творів, тоді як експериментальний педагогічний потенціал театру залишався майже непоміченим. У цьому контексті українська рецепція Б. Брехта історично тяжіла до розуміння його як драматурга й теоретика епічного театру, але не як мислителя освіти або творця педагогічної моделі акторського навчання.

У низці публікацій, а саме С. П. Маценка (2009), О. С. Чиркова (2009), В. Є. Головчинера (2009), С. Ф. Соколовської (2009), С. О. Варецької (2009), О. В. Євченко (2009), Л. О. Федоренко (2009b) у збірнику «Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка» (2009 р.), наголошено на окремих аспектах брехтівської поетики, драматургічної техніки та рецепції творів (зокрема «Lehrstücke»), однак не сформовано цілісного осмислення його театру як педагогічної системи.

Український переклад збірки «Lehrstücke» («Навчальні п'єси») (Брехт, 2009) є принципово важливим джерелом для осмислення педагогічного виміру брехтівської творчості. Уже в саму жанрову природу «Навчальних п'єс» покладено ідею театру як форми навчання через дію. В українській традиції ці тексти переважно аналізують як частину еволюції епічного театру або як приклад політичної драматургії, тоді як їхню педагогічну структуру (модель навчання через рольову дію, зміну позицій, колективне осмислення) майже не розглядають системно. Вступні зауваги (Федоренко, 2009a) до видання акцентують, що ці тексти не призначені для традиційної сценічної репрезентації перед пасивною аудиторією, а передбачають включення учасників у процес розігрування соціальних ситуацій.

Отже, українськомовна наукова традиція забезпечує ґрунтовний історико-естетичний і рецептивний контекст осмислення Б. Брехта, однак педагогічний вимір його театру, зокрема акторський тренінг як форма практичного мислення та самоформування, залишається недостатньо концептуалізованим.

Відсутність систематичного осмислення Бертольта Брехта як педагога й філософа освіти (в українському і в англomовному контексті) відкриває можливість розглянути його акторський тренінг не тільки як техніку сценічної роботи, а й як складник педагогічної філософії, у межах якої театр постає простором формування здатності до критичного судження, етичного вибору та практичного міркування. Відтак **метою** цієї статті є дослідження освітньої філософії Б. Брехта з акцентом на її етично-практичний вимір, що виявляється у його підході до акторської підготовки (на основі ключових праць Б. Брехта, у яких мистецтво акторської гри розглянуто як провідну педагогічну модель формування такої форми повсякденної, практично зорієнтованої рефлексії) (Brecht & Kuhn, 2014, Brecht & Willet, 1965, 1978).

Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації акторського тренінгу Бертольта Брехта як складника педагогічної філософії, що виходить за межі традиційного театрознавчого аналізу його естетики епічного театру. У статті вперше в українськомовному науковому дискурсі акторську практику Б. Брехта розглянуто як модель формування етико-практичної настанови та здатно-

сті до критичного судження. Переосмислено співвідношення теорії й практики в брехтівському театрі як педагогічну проблему, а також обґрунтовано значення акторської роботи як форми тілесно-чуттєвого філософування та способу «мистецтва жити».

Виклад основного матеріалу

Для окреслення контексту подальшого аналізу доцільно розпочати з короткого звернення до вірша Б. Брехта (2021) «Мені не потрібен надгробок» (близько 1933 рік), який дає змогу отримати початкове уявлення про його освітню філософію. У ньому Б. Брехт (2021) лаконічно в поетичній формі декларує своє бачення, уявляє залученість людей до «уроків» свого театру:

Не потрібен мені надгробок, але
Якщо він буде потрібен комусь
Я б хотів, аби там написали:
Він робив пропозиції. Ми ж
Їх приймали.
Подібний напис усіх би
Нас вшанував (с. 64).

На перший погляд, брехтівська «пропозиція» щодо того, аби майбутні покоління «приймали» його ідеї, може здаватися проблематичною. Вона ніби спонукає до прямого, а можливо й анахронічного, перенесення та застосування брехтівських ідей і естетичних методів у сучасних соціальних, політичних і мистецьких контекстах.

Хоча німецьке слово *annehmen* в оригіналі лінгвістично фокусується на акті «прийняття» ідеї. Таке прийняття не обов'язково означає «міцне захоплення» чи «остаточне привласнення», натомість залишає більш відкритим сам характер руху – від моменту осмислення та дослідження ідеї до її втілення або реалізації в зовнішній дії. Українськомовний переклад С. Жадана «приймали» якомога точніше відповідає брехтівському оригіналу та суті авторської концепції.

Зрештою, для Б. Брехта «пропозиції» (Vorschläge) не є інструкціями, які слід беззастережно виконувати. Навпаки, вони потребують прийняття, розгляду, дослідження, уявлення та подальшого осмислення. Їхнє значення, наслідки та співвідношення з уже наявними ідеями й практиками мають стати предметом критичного аналізу, щоб «пропозиції» могли визріти у змінені ідеї, дії або, зрештою, й у свідоме утримання від дії. Інакше кажучи, попри те що Б. Брехт висуває пропозиції, від своєї аудиторії як читачів поезії, так і театральних глядачів він очікує зваженого оцінювання запропонованих ідей і практик.

Як буде показано далі, такі акти повсякденного міркування для Б. Брехта не обмежуються суто інтелектуальною діяльністю. Глядачеві пропонують залучати всі свої чуттєві ресурси, зокрема інтуїцію, щоб перевіряти «правду» образів та ідей, представлених на сцені. Тобто актор не просто грає персонажа, він демонструє певний спосіб мислення і дослідження світу, і глядач, спостерігаючи

за цим, вчиться такому самому критичному, уважному, недовірливому ставленню до побаченого (і в театрі, і в житті). Тобто актор є педагогічним прикладом, а не лише виконавцем ролі.

З огляду на численні словолування Б. Брехта та його колег, спрямовані проти надмірної теоретизації (передусім щодо ефекту відчуження) під час репетицій, практичний вихідний пункт такого аналізу видається цілком брехтівським. Водночас, зважаючи на надзвичайно розгалужений корпус теоретичних текстів Б. Брехта, присвячених епічному театру й акторській грі, неминуче постають два запитання: якою була фактична функція театральної теорії Б. Брехта для його педагогічно-мистецької практики як у процесі репетицій, так і під час показів вистав? І яким є співвідношення цієї теорії з його освітньою філософією?

У цьому контексті доречно припускати, що в пізній період творчості (на початку 50-х років) Б. Брехт цілком усвідомлював обмеженість власних теоретичних побудов. На це звертає увагу в редакційній примітці Джон Віллет до видання «Театральна робота: 6 вистав Берлінського ансамблю» (Berlau et al., 1952), що «Брехт надто добре усвідомлював лакуни [власної] теорії» (Brecht & Willett, 1978, р. 245). Джон Віллет, перший перекладач Б. Брехта англійською мовою (1964), привертає увагу до анонімного фрагмента, вміщеного безпосередньо після вступу до «Театральної роботи». У ньому етико-практичний вимір акторської гри поставлено в центр театрального ремесла – вище за будь-які завершені теоретичні пояснення його призначення.

Б. Брехт формулює це так:

У театрі люди «грають». Можна очікувати, що будь-яке пояснення цієї гри буде достатньо серйозним, адже вона має значення для суспільства. Втім, не слід вважати таке пояснення легковажним лише тому, що воно та супровідні технічні роз'яснення не відразу наповнені гучними словами. Якщо ця гра має бути мистецтвом, вона мусить містити серйозність, запал, радість, любов до істини, допитливість, почуття відповідальності. Та чи часто можна почути, щоб справжні вчені говорили про любов до істини або справжні революціонери – про почуття справедливості? Подібні речі вони сприймають як самоочевидні. [Переклад мій. – М. Ю.] (Brecht & Willett, 1978, pp. 245–246)

Джон Віллет припускає, що в пізні роки Б. Брехт усвідомив, що й сам потрапив у пастку теоретика, який сприймав як належне етико-практичний вимір театру, передусім акторської гри. Теоретичні положення, що претендують на всеохопне пояснення природи мистецтва епічного театру, як, очевидно, зрозумів Б. Брехт, можуть не враховувати того, що театр як мистецька практика педагогічно пов'язаний із внутрішньо мотивованою працею актора над удосконаленням власної майстерності в конкретних умовах і процесах акторської діяльності.

Інакше кажучи, акторське мистецтво залежить від особистісної, етико-практичної настанови, що спрямовує роботу над собою; настанови, відкритої до експериментування з тим, як теорія співвідноситься з практикою, та зацікавленої у з'ясуванні їхнього взаємозв'язку.

У пізні роки втомлений від антагонізму, що, на його думку, виник через численні хибні прочитання його теорії, Б. Брехт дійшов висновку про необхідність документування репетицій та вистав Берлінського ансамблю (театр, який він заснував після повернення до НДР у 1949 році). Митець намагався «заповнити відсутній вимір як у теоретичних працях, так і в надрукованих п'єсах» (Brecht & Willet, 1978, p. 245). Прагнути відтворити та зафіксувати педагогічні процеси, пов'язані зі створенням театральних постановок, публікація «Театральна робота: 6 вистав Берлінського ансамблю» (Berlau, 1952) має на меті показати, яким чином ідеї Б. Брехта розгорталися в практичній діяльності та набували в ній конкретного втілення, зокрема в тілесному мистецтві актора. Це унікальне видання, оскільки воно документує роботу над виставами Берлінського ансамблю 1949–1951 років («Пан Пунтіла та його слуга Матті», «Васса Железнова», «Гувернер», «Мати», «Боброва шуба і Червоний півень», «Матінка Кураж та її діти») за допомогою численних сценічних фотографій і докладних нотаток про репетиції та покази. Як зазначає Джон Віллет у редакторському коментарі до видання «Брехт про театр» (Brecht & Willet, 1978), публікація «Театральної роботи» становить «надзвичайно строкату добірку есеїв, нотаток і фрагментів, створених різними авторами та згрупованих так, щоб утворити розділи, присвячені окремим виставам» (p. 239).

Важливим джерелом для аналізу акторського тренінгу є короткий текст Б. Брехта «П'ять нотаток про акторську майстерність» («Five Notes on Acting» (Brecht & Kuhn, 2014, pp. 232–234), у якому окреслено педагогічну позицію «нового» актора та критично розглянуто формалізований післявоєнний сценічний стиль. Уже в одному зі своїх ранніх есеїв – полемічному тексті «Більше уваги спорту» (1926) («Emphasis on Sport», 1926) – Б. Брехт (Brecht & Willett, 1978) передбачив подальше зростання власного незадоволення станом буржуазного театру. Він характеризує його як театр «ковбасної машини» (p. 8), здатний перетворювати будь-яке можливе задоволення від оповіді на виснажливі та нудні сценічні видовища.

Безцільність театру, як стверджує Б. Брехт у вищенаведеному есеї, тісно пов'язана з відсутністю в ньому радості. У своїй полеміці він зауважує, що театр продукує не тільки деморалізовану публіку, а й «перевантажену, неправильно використану, керовану панікою та штучно збуджену групу акторів» (Brecht & Willett, 1978, p. 7), які, попри свій талант, не здатні зацікавити глядача власними імітаціями життя. Унаслідок цього, зауважує Б. Брехт, актори вдаються до пафосу та неконтрольованої емоційності, втрачаючи елегантність, витонченість і легкість – якості, необхідні для створення привабливих, сучасних сценічних форм. Головну причину деморалізованого стану театру та втрати ним здатності приносити задоволення Б. Брехт убачає в зникненні його педагогічного призначення. Ця втрата поєднується з відмовою театру працювати для публіки, чий смак дедалі більше спрямовується до футбольних стадіонів і боксерських арен, тоді як сам театр залишається осторонь. Як зазначає Б. Брехт, «причина того, що театр нині не має контакту з аудиторією, полягає в тому, що він не має уявлення про те, чого від нього очікують» (p. 6).

Ця рання критика Б. Брехта перегукується з його пізнішим, більш настановчим есеєм «П'ять нотаток про акторську майстерність» 1952 року (Brecht & Kuhn, 2014, p. 232–234), а також з оцінкою післявоєнної сцени провідного театральньо-

го критика Герберта Іерінґа. Найпоширенішою пасткою, у яку потрапляли театральні практики, зокрема актори, у книзі «Молоді актори» Г. Іерінґ визначає так звану героїчну манеру (Ihering, 1948, p. 110). Ілюзією цілої епохи, за його словами, був троп безпроблемного героїзму (p. 110).

Це був спосіб «героїчної» акторської гри, написання та постановки п'єс, що переповнювалися пафосом, риторичними прийомами й тяжкою символікою. Водночас у ньому бракувало того, що як Аристотель (Аристотель, 2006), так і Б. Брехт вважали ключовою функцією драми – мімесису, тобто наслідування правдоподібних дій. Утім слід зауважити, що Аристотель і Б. Брехт не поділяли однакового розуміння того, що саме означає правдоподібність у цьому контексті (Frimberger, 2022). Подібно до Аристотеля, Б. Брехт (1977, с. 81–124) наполягає на міметичному призначенні театру. В есеї «Малий органон» для театру він формулює це так:

Театр засновано на можливості відтворювати в живих картинах справжні або ж вигадані події із взаємовідносин людей і відтворювати насамперед для того, щоб розважати. ... І це найважливіша функція, яку ми можемо бажати для театру. ... Не слід приписувати театрові також функції повчання, у всякому випадку, він не вчить нічому більш корисному, як одержання насолоди, фізичної і духовної. (Брехт, 1977, с. 83–84)

На відміну від післявоєнної сцени, де нехтували показом правдоподібних наслідувань життя як форми розваги, на думку Б. Брехта, новий театр має встановити зв'язок із публікою, що надає перевагу інтерактивності та співучасті, характерним для масових спортивних подій. Відповідно, в есеї «П'ять нотаток про акторську майстерність» (Brecht & Kuhn, 2014, p. 232–234) брехтівський сучасний актор покликаний опанувати контроль над власним сценічним темпераментом, удосконалювати здатність уважно слухати партнера та вступати з ним у діалогічну взаємодію на рівні інтонації й темпу, завдяки чому формується ритм і каденції, що пронизують цілі сцени (Brecht & Kuhn, 2014, p. 233).

Крім того, стверджує Б. Брехт, акторові необхідно відмовитися від закостенілої сценічної дикції та розвивати вміння відтворювати дії й мовлення реалістично, тобто у спосіб, що є впізнаваним і правдоподібним для сучасної аудиторії. У цьому сенсі актор має уважно прислухатися до того, як говорять звичайні люди (Brecht & Kuhn, 2014, p. 233). Б. Брехт пов'язує кризу театру з втратою легкості, ігрової енергії та безпосереднього контакту з публікою. Критикуючи перевантажену й пафосну манеру гри, він зауважує, що напружена сценічна поведінка актора неминуче передається глядачеві: «Людина, яка напружена на сцені ..., неминуче напружує й усіх, хто сидить у залі» (Brecht & Willett, 1978, p. 8). Отже, замість штучної інтенсифікації емоцій Б. Брехт обстоює принцип сценічної свободи й задоволення від гри як передумову справжнього зв'язку між сценою та аудиторією.

«Той, хто не знаходить задоволення у власній діяльності, не може очікувати, що вона принесе задоволення будь-кому іншому» (Brecht & Willett, 1978, p. 7), – застерігає Б. Брехт, критикуючи усталені акторські підходи своєї доби. Натомість

мість він наполягає на такій професійній позиції виконавця, у якій ставлення до власної сценічної практики має вирізнятися внутрішньою свободою, практичною легкістю та радісним залученням до гри. В есеї «П'ять нотаток про акторську майстерність» Б. Брехт формулює це так:

Якщо прагнути опанувати щось складне, необхідно полегшити це для себе. Незалежно від того, чи мають актори на сцені занурюватися в образ, чи, навпаки, стримувати себе, вони повинні вміти полегшувати власну гру. Передусім актор має опанувати сцену – тобто ознайомитися з нею так, як сліпі ознайомлюються зі своїм оточенням. Він має розбити на частини свою роль, модулювати її та глибоко освоювати, смакуючи її, доки вона не відповідатиме йому повною мірою. Що б актор не прагнув виразити, він має так упорядковувати власні рухи, щоб отримувати задоволення навіть від їхнього ритму й тілесної фактури. Усе це – завдання для чуттів, а акторський тренінг має тілесний характер. Якщо актори не полегшують гру для себе, вони не полегшують її і для глядача. [Переклад мій. – М. Ю.] (Brecht & Kuhn, 2014, p. 232)

За Б. Брехтом, легкість сучасної акторської техніки може виникнути лише за умови готовності відмовитися від наперед заданих, формалізованих уявлень про те, що означає «добре грати» на сцені. Натомість актор залучається до роботи з власними чуттями. Передбачається активне дослідження фізичного простору, ролі, а також власних тілесних реакцій. Це охоплює практичне експериментування з виконавськими можливостями ролі та поступове формування уважності до інтуїтивного відчуття різних варіантів модуляції голосу, а також до характеру й ритму рухів.

Такий педагогічний режим самоспостереження, згідно з Б. Брехтом, не обмежується створенням переконливого сценічного образу. Йдеться також про те, щоб ці дослідження були зумовлені та підтримувалися власною радістю актора від руху тіла й ритмічної організації дії. Додатково слід зазначити, що насолоду має приносити й сам акт спостереження. Актор покликаний із зацікавленістю спостерігати за мовленнєвими практиками людей у повсякденному середовищі, а також за їхньою щоденною практичною та матеріальною поведінкою в сучасному світі. У цьому контексті актор покликаний звернутися до «повсякденного театру» – того людського простору, що розгортається на вулиці й у щоденній взаємодії людей (Brecht & Willett, 1978, pp. 176–179). В есеї «Вулична сцена» Б. Брехт (1977, с. 246–259) описує, як уважне спостереження за діями, жестами, дистанцією та тілесною поведінкою людей стає моделлю акторської роботи. Актор має навчитися дивитися на звичайних людей так, щоб вміти відтворювати їхню манеру мовлення й поведінки – «дивіться простим людям у рот» (Brecht & Kuhn, 2014, p. 233).

У поемі Б. Брехта «Повсякденний театр» («Alltägliches Theater» / «On Everyday Theatre») (Brecht & Willett, 1976, pp. 176–179), написаній близько 1930 року, акторам пропонують зайняти позицію уважного спостерігача повсякденного жит-

тя – того, хто фіксує розгортання людських дій у їхньому конкретному соціальному середовищі. Б. Брехт звертає увагу на повсякденний, тисячократний, безіменний, але живий, земний театр, живлений щоденним людським контактом, що відбувається на вулиці (Brecht & Willett, 1976, p. 176). Повсякденність постає тут як простір соціальної демонстрації, у якому жести, інтонації, пози й способи взаємодії набувають виразної показовості.

Однією з ключових модельних ситуацій у вірші є поетично окреслена «вулична сцена»: чоловік на розі вулиці переповідає та відтворює дорожню пригоду для групи перехожих. Він не перевтілюється в учасників події, а демонструє їхні дії, намагаючись зробити перебіг події зрозумілим і соціально осмисленим. Ця демонстративна, аналітична манера показу – з акцентом на точності, можливість корекції та співвіднесенні з реакцією слухачів – постає педагогічною моделлю для актора (Brecht & Willett, 1976, pp. 176–179). Саме ця модель пізніше буде теоретично розгорнута в есеї «Вулична сцена», де описаний спосіб показу повсякденної події слугує зразком для епічного театру та його антиілюзійної техніки (Брехт, 1977, с. 162–173).

Наслідувальна робота чоловіка на вулиці постає моделлю для брехтівських акторів, оскільки його демонстрація має виразну соціальну функцію: людина на розі вулиці прагне служити справедливості. Попри добрий намір, вона не може цілковито покладатися лише на власне судження щодо ситуації. Питання про те, що саме слід вважати адекватним наслідуванням цього соціального інциденту з огляду на такий універсальний намір – служіння справедливості та істині, не має простої відповіді. Керуючись своєю метою, спостерігач-імітувальник, безперечно, діє серйозно та зосереджується на точному відтворенні побачених дій, однак водночас не прагне повністю перевтілитися в осіб, яких наслідує (Brecht & Willett, 1976, pp. 176–179).

Отже, людина на розі вулиці намагається відтворити те, що «справді» сталося, аби істина могла бути встановлена. Водночас з огляду на власну соціальну й матеріальну вкоріненість у світі вона усвідомлює обмеженість і частковість власної перспективи. Саме тому пошук істини неминуче залежить від спостережень інших та від процесів спільного обговорення й узгодження. У результаті «імітатор» неодноразово перериває себе, звертається до пам'яті та просить присутніх виправити деталі, які могли бути пропущені. Відповідно, підсумкова демонстрація постає не як повне відтворення реальності, а як її обмежена інтерпретація, тобто часткова істина щодо того, як сталася аварія.

У такий спосіб «імітатор» на розі вулиці передає водія на суд публіки, показуючи, як відбувалася подія: як водій сидів за кермом і як інший, літній чоловік, потрапив під колеса. Водночас, за Брехтом, він демонструє лише стільки, скільки необхідно для того, щоб зробити подію зрозумілою, а дії залучених осіб – інтелігібельними. Надмірно «повна» художня репрезентація, стверджує Б. Брехт, у такій ситуації привертала б увагу до себе, відволікала б від соціального наміру дії та хибно створювала враження, що митець здатен посісти архімедову позицію – погляд, не зумовлений історією, соціальністю та матеріальністю.

Інакше кажучи, «імітатор» не повинен розчинятися у власній грі, якщо прагне служити істині. Його демонстрації Б. Брехт описує як прості, проте ефектив-

ні у своєму педагогічному намірі практичного й соціального втручання навіть тоді, коли вони керуються таким узагальненим поняттям, як істина. Тут відсутні пафос і нав'язуване співпереживання водієві чи потерпілому, оскільки це не сприяло б пошуку реальності, яка за своєю природою може бути пізнана лише частково. Отже, лише через формування практичних, діалогічних стратегій, що залучають усі чуття, актор може вдосконалювати виконавські навички, що вимагає серйозності, запалу, радості, любові до істини, допитливості та почуття відповідальності (Brecht & Willett, 1978, p. 246).

«Імітатор» у брехтівському вірші не прагне повернути аудиторію до власної позиції. Навпаки, він приймає і навіть отримує задоволення від соціального процесу взаємодії з суперечливими спостереженнями й ідеями, які неминуче виникають у ході пошуку істини. Людина на вулиці не подає подію як неминучу і не трактує її як акт долі, що перебуває поза межами особистої дії та соціальної відповідальності залучених осіб. Натомість у демонстрацію вводиться діалектичний вимір: показується низка альтернативних дій, які могли б запобігти інциденту ще до того, як він стався (Brecht & Willett, 1976, pp. 176–179).

Демонстрація події не знімає остаточно питання про те, що саме сталося і як аварії можна було б уникнути. Метою показу є не завершення тлумачення, а донесення події для подальшого дослідження. Хоча чоловік прагне дістати істини, аби могла бути здійснена справедливість, демонстратор принципово залишається демонстратором. Він ніколи не перетворюється на особу, чій дії наслідують. Відповідно, спостерігач на розі вулиці не володіє знанням про внутрішній світ і мотивації людей, яких він представляє. Передусім відтворюються їхні дії, їхні практичні наслідки, а також можливі альтернативні сценарії, які могли б запобігти аварії. Особи, яких наслідують, завжди залишаються іншими. Як формулює Б. Брехт (Brecht & Willett, 1976, p. 178), «демонстратор стоїть і показує нам чужинця по сусідству». Отже, «імітатор» оповідає опосередковано, зберігаючи критичну дистанцію як до внутрішнього життя персонажів, так і до подій, що демонструються. Саме цей реалістичний спосіб непрямого наративного показу інциденту Б. Брехт згодом докладніше теоретизував як базову і водночас ключову педагогічну модель його театру відчуження.

Унаслідок цього вулична сцена знову з'являється в розгорнутому есе, написаному приблизно у 1938–1940 роках, де її проголошують ключем до «відчуженого» міметичного стилю та освітньої функції епічного театру Б. Брехта. У цьому есе про вуличну сцену (Брехт, 1977, с. 162–173) зв'язок між спостережуваними діями чоловіка, змальованими у поетичному епізоді, та головними педагогічними засадами нового театру стає чіткішим. Йдеться про антиміметичну ілюзійність, змінену художню практику та настанову робити звичне разучим і дивним – на службі нової педагогічної функції театру.

Як було зазначено вище, це практичне філософування не зводиться лише до пошуку правдоподібності зображуваних дій, а спрямоване на з'ясування того, яким чином ці дії можуть бути змінені на краще. Водночас саме уявлення про «краще» невід'ємно зумовлене соціальним і матеріальним контекстом. У цьому зв'язку постає низка питань: чи могли ці люди, зокрема учасники аварії, діяти

інакше і, якщо так, то яким чином? Чи призвели б інші дії до зміни перебігу події, її наслідків і підсумкового результату?

В есе про вуличну сцену Б. Брехт (1977, с. 162–173) зосереджується на антилюзіоністичному стилі поведінки чоловіка на вулиці. За потреби з'ясувати побачене або в тих випадках, коли події складно безпосередньо відтворити за допомогою міміки й жести, він вільно переходить від прямого наслідування до опосередкованого оповідання деталей події. Демонстратор не прагне «добре грати», тобто повністю перевтілюватися в особу, яку наслідує, або переносити глядачів у сферу глибокої зануреності та емоційної достовірності. Його наслідування залишаються частковими й недосконалими та чітко зумовленими власним соціальним і матеріальним становищем. Інакше кажучи, «імітатор» усвідомлює, що його демонстрації є повторенням подій, які вже відбулися в соціальному світі. Саме тому він не докладає зусиль, аби створити ілюзію того, що перед глядачами розгортається сама подія в її первинній формі.

Теорія, як це продемонстровано в есе про вуличну сцену (Брехт, 1977, с. 162–173), зауважує Б. Брехт, покликана надавати уявлення про практичні, чуттєві техніки та педагогічні цілі епічного театру Brecht et al. (2014). Водночас теорія може призводити й до хибних тлумачень, коли її сприймають або як тотожну практиці, або як цілком відокремлену від неї. Б. Брехт визнає, що спотворені прочитання та помилкові інтерпретації з боку опонентів його театру є значною мірою наслідком його власної позиції. У тексті розмови, що передує репетиційним коментарям до постановки «Кацграбен», з Петером Паліцшем, асистентом у театрі «Берлінський ансамбль» (1953), Б. Брехт зазначає:

Це моя власна провина. Ці виклади – як і значна частина ворожості – стосуються не того театру, який я практикую, а того театру, який мої критики вичитують із моїх теоретичних текстів. Я не можу втриматися від того, щоб відкривати читачам і глядачам свої прийоми та наміри – і за це доводиться платити. [Переклад мій. – М. Ю.] (Brecht et al., 2014, p. 251)

Б. Брехт визнає необхідність теоретичного окреслення цілей власного театру та його мистецьких технік. Водночас він усвідомлює ризик хибних уявлень, що виникають із припущення, ніби теорія здатна повністю й вичерпно розкрити педагогічну природу мистецької практики. Будь-яке тлумачення теоретичних положень неминуче залежить від контекстів їх читання та застосування. Крім того, сам акт оприлюднення цілей і технік зумовлює множинність прочитань і можливість помилкових інтерпретацій теоретичних позицій, що Б. Брехт чітко усвідомлював.

Водночас принципово важливим є те, що мистецька практика має власну пізнавальну й освітню специфіку, яка не зводиться до теоретичного опису та потребує безпосереднього залучення й інтерпретації. Значення мистецької дії формується в межах конкретних історичних і соціальних умов, у взаємодії ідей, практик і матеріально втіленої діяльності людини у світі, що є визначальним, зокрема, для акторської професії (Gadamer, 2013).

У цьому сенсі вірш Б. Брехта «Повсякденний театр» (Brecht & Willett, 1976, pp. 176–179) та публікацію «Театральна робота: 6 вистав Берлінського ансамблю» (Berlau et al., 1952) можна розглядати як приклади поетично й матеріально зорієнтованого осмислення «людського театру», який проявляється у повсякденному соціальному житті, в репетиційному процесі та на сцені – з усією притаманною йому напругою та суперечностями. Ці тексти становлять спробу зафіксувати дослідницьку й рефлексивну настанову щодо мистецької практики й теорії, яку Б. Брехт прагнув сформулювати у своїх акторах і глядачах.

На захист філософії свого театру Б. Брехт аргументує:

Що стосується теорії, то я порушую залізний закон (до речі, один із моїх улюблених), згідно з яким істинність перевіряється у практиці. Мій театр – і це саме по собі навряд чи можна поставити мені за провину – є філософським, якщо розуміти цей термін у наївному сенсі. Я розумію це як зацікавлення людською поведінкою та поглядами. [Переклад мій. – М. Ю.] (Brecht et al., 2014, p. 251)

Театральні наслідування реальності покликані апелювати до здатності як акторів, так і глядачів отримувати задоволення від процесу міркування – однак у широкому, практичному значенні цього слова. Театр постає простором, у якому задіюються й розвиваються не лише інтелектуальні здібності, а й чуттєве сприйняття: передбачається здатність відчувати, інтуїтивно реагувати, спостерігати, а також користуватися здоровим глуздом і практичним мисленням у процесі осмислення істинності та цінності поведінки й дій, що постають на сцені.

Характер цієї практичної здатності до міркування докладніше розкривається через фігури Драматурга (літературного редактора в німецькомовному театрі) та Філософа у творі з теорії театру «Купівля міді» (або «Купівля латуні»²) Б. Брехта (The Messingkauf Dialogues, 1965). У діалозі підкреслено, що завдання митця полягає в активізації інтелекту й чуттів глядача за допомогою сценічного введення суперечливих ідей, мотивів і моделей поведінки, які викликають зацікавлення та потребують осмислення. Розмова між двома театральними практиками розгортається таким чином:

ДРАМАТУРГ: (...) Я не поділяю думки, що митці мають меншу здатність до міркування, ніж інші люди (хоча це питання дискусійне), однак у їхньому розпорядженні є більше засобів, ніж лише раціональне мислення. Якщо на сцену переносити лише те, що було чітко зафіксовано й упорядковано в голові, до глядача дійде небагато.

² У дослівному перекладі назви «Der Messingkauf» як «Діалоги Мессінгкауфа» зберігається формальна близькість до оригіналу, однак втрачається смислова прозорість. У Бертольта Брехта слово Messingkauf має метафоричний характер і апелює не до власної назви, а до ідеї «купівлі латуні» як чогось утилітарного, «незолотого». Тому транскрибування («Мессінгкауф») нівелює цей метафоризм, тоді як варіант «Купівля міді / латуні» точніше передає брехтівську естетику демістифікації мистецтва.

ФІЛОСОФ: У цьому є слухна думка. Люди часто чинять цілком розумно, хоча їхні дії ніколи не були предметом раціонального аналізу, і було б хибно від цього відмовлятися. Існує також питання інстинкту, а ще – всі ті типи дій, що являють собою нерозплутаний клубок різнорідних і суперечливих зусиль і мотивів. Я не бачу ризику в тому, щоб винести на сцену пригорщу таких елементів. Важливо лише, щоб вони були представлені так, аби їх можна було зважувати, і щоб саме це зважування мало складний і водночас інстинктивний характер. Як відомо, існують різні способи такого сценічного введення. [Переклад мій. – М. Ю.] (Brecht, 1965, p. 50)

Митцеві пропонують використовувати весь арсенал театральних засобів з метою сценічного виявлення суперечливого та проблематичного характеру людської поведінки й соціальних уявлень. Драматург, так само як і актор, має формувати соціально-естетичний імпульс, що активізує мислення аудиторії, не зводячи його до одновимірного ідейного руху, «де вона не може подивитися ліворуч чи праворуч» (Brecht & Willett, 1978, p. 44). Саме так Б. Брехт формулює це в есеї «Нотатки до "Тригрошової опери"» («Anmerkungen zur Dreigroschenoper» / «Notes on the Threepenny Opera», 1931) (Brecht & Willett, 1978, pp. 43–47). Натомість від драматурга очікують введення відчужувальних естетичних коментарів, що сприяють формуванню в глядача звички до дистанціювання від персонажів і сценічних подій.

Водночас Б. Брехт у своїх міркуваннях про акторський тренінг наполягає на тому, що театральну роботу потрібно здійснювати в дусі легкості. Митець зазначає:

Від нього [театру] не можна вимагати навіть повчальності: принаймні не більш утилітарного уроку, ніж уміння рухатися з насолодою – чи то у фізичній [естетичній], чи в духовній [моральній] сфері. Театр має залишатися чимось цілковито надлишковим, хоча це, власне, й означає, що ми живемо саме заради цього надлишкового. Ніщо не потребує меншого виправдання, ніж насолода. (Brecht & Willett, 1978, pp. 180–181)

Висновки

Театр, за Б. Брехтом, не підлягає повному оцінюванню через зовнішньо задані, кількісно вимірювані критерії, зафіксовані в теоретичних положеннях. Саме ті форми діяльності чуттів і мислення, які уникають точного вимірювання, як от любов, відчуття радості чи поступове розуміння складного явища, надають людському життю сенсу. Такі переживання завжди перевищують можливості вербального опису й зрештою чинять опір будь-якій повній систематизації та теоретичній передбачуваності. У цьому контексті Б. Брехт наполягає на необхідності пов'язувати теорію (включно з узагальненими поняттями на кшталт істини та справедливості) з нерівною, суперечливою практикою повсякденного життя. Надто завершене й систематизоване уявлення про світ, зокрема й про

епічний театр, не лише не здатне охопити світ у цілості, а й несе ризик канонізації у наперед заданих теоретичних конструкціях, які згодом намагаються впорядкувати реальність за власним зразком.

Бертольт Брехт розглядає театр як простір, у якому активно залучаються як інтелектуальні, так і чуттєві здібності людини, і вбачає в цьому продуктивну вихідну позицію для театральної практики й осмислення театру. Через уважне спостереження за формами повсякденної людської взаємодії та їх сценічним відтворенням театр набуває педагогічного значення, а в ширшому сенсі – й перетворювального виміру. Його призначення полягає в тому, щоб сприяти розвиткові здатності людини осмислено й творчо будувати власне життя, тобто долучатися до своєрідного «мистецтва жити».

Освітня цінність театру, за Б. Брехтом, полягає у створенні публічного простору, у якому люди збираються, щоб постати перед самими собою, як інші. У цьому просторі драматурги, актори й глядачі надають місце для розгляду того, що здається найбільш буденним у людському бутті: думок, слів і повсякденних способів взаємодії між людьми. Театр постає своєрідним репетиційним простором, у якому формується певна настанова й спосіб «мистецького» проживання життя. У педагогічному просторі театру відбувається навчання сміливому й уважному використанню чуттів, інтуїції, емоцій і мислення з метою осмислення того, як повсякденні теорії, цінності та практики співвідносяться між собою й вступають у суперечності. У підсумку формується установка не уникати напружень і протиріч, які виникають у взаємодії з багатозначним людським світом ідей і практик.

Залучення нового брехтівського актора як педагогічної моделі спрямовує аудиторію до розвитку здатності поєднувати інтелект, чуттєве сприйняття та тілесний досвід як у театрі, так і поза ним. Йдеться про практику спостереження, відчуження, інтуїтивного схоплення, а також про здатність до розважання, перевірки й імпровізації у ставленні до власних ідей і дій та їхніх взаємозв'язків. За Б. Брехтом, стає можливим з'ясування того, які ідеї та практики сприяють, а які перешкоджають формуванню повноцінного життя в «людському театрі», де спільний рух може відбуватися з радістю й усвідомленням.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому аналізі конкретних репетиційних практик Б. Брехта як моделей педагогічної взаємодії, а також у порівняльному осмисленні брехтівської акторської методології із сучасними підходами театральної педагогіки та філософії освіти. Окремого вивчення потребує питання трансформації брехтівської педагогічної моделі в контексті сучасного прикладного театру та мистецьких освітніх програм. Подальші дослідження можуть також зосередитися на рецепції брехтівської освітньої філософії в українському театральному середовищі.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Арістотель. (1967). *Поетика* (Б. Тен, пер.). Мистецтво. <https://file.lib.in.ua/pdf/aristotle-poetyka-vyd-1967.pdf>
- Брехт, Б. (1977). *Про мистецтво театру* (О. С. Чиркова, пер.). Мистецтво.

- Брехт, Б. (2009). «*Lehrstücke*» («навчальні п'єси») (Л. О. Федоренко, уклад.). Житомирський державний університет імені Івана Франка.
- Брехт, Б. (2021). Мені не потрібен надгробок. В *Похвала діалектиці* (С. Жадан, пер.; с. 90–91). Померанцев С.
- Варецька, С. О. (2009). Бароко як інтерпретамент модернізму (на прикладі драми «Матінка Кураж та її діти» Бертольта Брехта). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 222–225. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3042>
- Головчинер, В. Є. (2009). Епічна драма в Росії до Б. Брехта: творчий досвід, рефлексія. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 176–182. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3033>
- Євченко, О. В. (2009). Драма-антиутопія як одна із жанрових форм епічної драми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 199–203. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3037>
- Клюківська, Н. О. (2014). Рецепція творчості й теоретичних поглядів Б. Брехта в Україні. *Semper tiro: Студентський науково-літературний часопис*, 3, 25–30.
- Маценка, С. П. (2009). «Театр із духу музики»: музично-драматичні засади Б. Брехта в сучасному театрі. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 210–213. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3039>
- Соколовська, С. Ф. (2009). Час і простір в епічній драмі Б. Брехта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 218–221. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3041>
- Федоренко, Л. О. (2009a). Брехтівські «*Lehrstücke*»: становлення і особливості. В. О. Федоренко (Уклад.), «*Lehrstücke*» («навчальні п'єси») (с. 3–25). Житомирський державний університет імені Івана Франка. <https://surl.li/wcxywb>
- Федоренко, Л. О. (2009b). «*Lehrstück*» – «*Lesestück*» – «*Schaustück*» (місце і роль глядача в «навчальному» театрі Бертольда Брехта). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 226–229. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3043>
- Чирков, О. С. (2009). Діалектичний театр – театр епічний? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 183–188. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3034>
- Шіллер, Ф. (1974). Листи про естетичне виховання людини. В *Естетика* (с. 115–226). Мистецтво.
- Abah, O. S. (1996). Theatre for Development as a Non-formal Method of Education in Nigeria. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1(2), 245–260. <https://doi.org/10.1080/1356978960010209>
- Berlau, R., Brecht, B., Hubalek, C., Politzsch, P., & Rüllicke, K. (Eds.). (1952). *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. Desch.
- Brecht, B. (1976). *Poems, 1913-1956* (J. Willett & R. Manheim, Eds.). Eyre Methuen.
- Brecht, B. (1978). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic* (J. Willet, Ed. & Transl.). Hill and Wang.
- Brecht, B. (2014). *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks* (T. Kuhn, S. Gives & Silberman M., Eds.). Bloomsbury.
- Brecht, B., & Willett, J. (1965). *The Messingkauf Dialogues*. Methuen.
- Bye, D. (2002). Brecht's interpretation of the performance style of the traditional Chinese theatre. *Studies in Theatre and Performance*, 22(2), 118–125. <https://doi.org/10.1386/stap.22.2.118>

- Fleming, M. (2019). *The art of drama teaching* (2nd Ed.). Routledge.
- Franks, A., & Jones, K. (1999). Lessons from Brecht: a Brechtian approach to drama, texts and education. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 4(2), 181–200. <https://doi.org/10.1080/1356978990040203>
- Frimberger, K. (2022). Cultivating the Art of Living: The Pleasures of Bertolt Brecht's philosophising theatre pedagogy. *Studies in Philosophy and Education*, 41, 653–668 <https://doi.org/10.1007/s11217-022-09852-6>
- Gadamer, H. G. (2013). *Truth and Method*. Bloomsbury.
- Hughes, E. (2011). Brecht's Lehrstücke and Drama Education. In S. Schonmann (Eds.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. SensePublishers. https://doi.org/10.1007/978-94-6091-332-7_32
- Ihering, H. (1948). *Junge Schauspieler*. Desch.
- Kerz, L. (1968). Brecht and Piscator. *Educational Theatre Journal*, 20(3), 363–369. <https://doi.org/10.2307/3205177>
- Korsch, K. (2013). *Marxism and philosophy* (F. Halliday, Trans.). Verso Books.
- Lācis, A. (1971). *Revolutionär im Beruf : Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Rogner & Bernhard.
- Massalongo, M., Vaßen, F., & Ruping, B. (Eds.). (2016). *Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück - Texte und Methoden*. Schibri-Verlag.
- Muir, A. (1996). *New Beginnings: Knowledge and form in the drama of Bertolt Brecht and Dorothy Heathcote*. Trentham Books.
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. Routledge.
- Nicholson, H. (2011). *Theatre, education and performance*. Bloomsbury.
- Russo, E. (2003). Brecht's Use of Magistral and Socratic Dialogue as a Model for Progressive Education. *New Theatre Quarterly*, 19(3), 257–264. <https://doi.org/10.1017/S0266464X03000150>
- Scott, A. (2013). A Desperate Comedy: Hope and alienation in Samuel Beckett's Waiting for Godot. *Educational Philosophy and Theory*, 45(4), 448–460. <https://doi.org/10.1080/00131857.2012.718149>
- Vaßen, F. (2014). Gemeinsam lernen Theaterpädagogik und ästhetische Erfahrung. In P. Primavesi & J. Deck (Eds.), *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen* (pp. 139–154). Transcript.
- Wessendorf, M. (2016). Brecht's materialist ethics between Confucianism and Mohism. *Philosophy East and West*, 66(1), 122–145. <https://doi.org/10.1353/pew.2016.0006>
- Winston, J. (1996). Emotion, Reason and Moral Engagement in Drama. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1(2), 189–200. <https://doi.org/10.1080/1356978960010204>
- Zirfas, J., & Klepacki, L. (2013). Skizze zur Historiographie der Ästhetischen Bildung. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 16, 7–25 <https://doi.org/10.1007/s11618-013-0425-x>

REFERENCES

- Abah, O. S. (1996). Theatre for Development as a Non-formal Method of Education in Nigeria. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1(2), 245–260. <https://doi.org/10.1080/1356978960010209> [in English].

- Aristotle. (1967). *Poetyka* [Poetics] (B. Ten, Trans.). Mystetstvo. <https://file.lib.in.ua/pdf/aristotle-poetyka-vyd-1967.pdf> [in Ukrainian].
- Berlau, R., Brecht, B., Hubalek, C., Politzsch, P., & Rüllicke, K. (Eds.). (1952). *Theaterarbeit: 6 Aufführungen des Berliner Ensembles* [Theatre work: 6 performances by the Berliner Ensemble]. Desch [in German].
- Brecht, B. (1976). *Poems, 1913-1956* (J. Willett & R. Manheim, Eds.). Eyre Methuen [in English].
- Brecht, B. (1977). *Pro mystetstvo teatru* [On the Art of Theater] (O. S. Chyrkova, Trans.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Brecht, B. (1978). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic* (J. Willet, Ed. & Transl.). Hill and Wang [in English].
- Brecht, B. (2009). "Lehrstücke" ("navchalni" piesy) ["Lehrstücke" ("teaching" plays)] (L. O. Fedorenko, Comp.). Zhytomyr Ivan Franko State University [in Ukrainian].
- Brecht, B. (2014). Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks (T. Kuhn, S. Givens & Silberman M., Eds.). Bloomsbury [in English].
- Brecht, B. (2021). *Meni ne potriben nadhrobok* [I don't need a tombstone]. In *Pokhvala dialektytsi* [Praise of Dialectic] (S. Zhadan, Trans.; pp. 90–91). Pomerantsev S. [in Ukrainian].
- Brecht, B., & Willett, J. (1965). *The Messingkauf Dialogues*. Methuen [in English].
- Bye, D. (2002). Brecht's interpretation of the performance style of the traditional Chinese theatre. *Studies in Theatre and Performance*, 22(2), 118–125. <https://doi.org/10.1386/stap.22.2.118> [in English].
- Chyrkov, O. S. (2009). Dialektychnyi teatr – teatr epichnyi? [Dialectical theater – epic theater?] *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 183–188. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3034> [in Ukrainian].
- Fedorenko, L. O. (2009a). Brekhtivski "Lehrstücke": stanovlennia i osoblyvosti [Brecht's "Lehrstücke": Formation and Peculiarities]. In O. Fedorenko (Comp.), "Lehrstücke" ("navchalni" piesy) ["Lehrstücke" ("educational" plays)] (pp. 3–25). Zhytomyr Ivan Franko State University. <https://surl.li/wcxywb> [in Ukrainian].
- Fedorenko, L. O. (2009b). "Lehrstück" - "Lesestück" - "Schaustück" (mistse i rol hliadacha v "navchalnomu" teatri Bertolda Brekhta) ["Lehrstück" - "Lesestück" - "Schaustück" (the place and role of the spectator in Bertolt Brecht's "educational" theater)]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 226–229. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3043> [in Ukrainian].
- Fleming, M. (2019). *The art of drama teaching* (2nd Ed.). Routledge [in English].
- Franks, A., & Jones, K. (1999). Lessons from Brecht: a Brechtian approach to drama, texts and education. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 4(2), 181–200. <https://doi.org/10.1080/1356978990040203> [in English].
- Frimberger, K. (2022). Cultivating the Art of Living: The Pleasures of Bertolt Brecht's philosophising theatre pedagogy. *Studies in Philosophy and Education*, 41, 653–668 <https://doi.org/10.1007/s11217-022-09852-6> [in English].
- Gadamer, H. G. (2013). *Truth and Method*. Bloomsbury [in English].
- Holovchyner, V. Ye. (2009). Epichna drama v Rosii do B. Brekhta: tvorchy dosvid, refleksiiia [Epic drama in Russia before B. Brecht: creative experience, reflection]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 176–182. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3033> [in Ukrainian].
- Hughes, E. (2011). Brecht's Lehrstücke and Drama Education [Brecht's Lehrstücke and Drama Education]. In S. Schonmann (Eds.), *Key Concepts in Theatre/Drama Education* [Key

- Concepts in Theatre/Drama Education]. SensePublishers. https://doi.org/10.1007/978-94-6091-332-7_32 [in German].
- Ihering, H. (1948). *Junge Schauspieler* [Young Actors]. Desch [in German].
- Kerz, L. (1968). Brecht and Piscator. *Educational Theatre Journal*, 20(3), 363–369. <https://doi.org/10.2307/3205177> [in English].
- Kliukivska, N. O. (2014). Retsepsiia tvorchoosti y teoretychnykh pohliadiv B. Brekhtha v Ukraini [Reception of B. Brecht's works and theoretical views in Ukraine]. *Semper tiro: Studentskyi naukovo-literaturnyi chasopys*, 3, 25–30 [in Ukrainian].
- Korsch, K. (2013). *Marxism and philosophy* (F. Halliday, Trans.). Verso Books [in English].
- Lācis, A. (1971). *Revolutionär im Beruf : Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* [Revolutionary in His Profession: Reports on Proletarian Theatre, on Meyerhold, Brecht, Benjamin and Piscator]. Rogner & Bernhard [in German].
- Massalongo, M., Vaßen, F., & Ruping, B. (Eds.). (2016). *Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück - Texte und Methoden* [Using Brecht: Theatre and Didactic Play - Texts and Methods]. Schibri-Verlag [in German].
- Matsenka, S. P. (2009). "Teatr iz dukhu muzyky": muzychno-dramatychni zasady B. Brekhtha v suchasnomu teatri ["Theatre from the Spirit of Music": B. Brecht's Musical and Dramatic Principles in Contemporary Theatre]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 210–213. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3039> [in Ukrainian].
- Muir, A. (1996). *New Beginnings: Knowledge and form in the drama of Bertolt Brecht and Dorothy Heathcote*. Trentham Books [in English].
- Mumford, M. (2009). *Bertolt Brecht*. Routledge [in English].
- Nicholson, H. (2011). *Theatre, education and performance*. Bloomsbury [in English].
- Russo, E. (2003). Brecht's Use of Magistral and Socratic Dialogue as a Model for Progressive Education. *New Theatre Quarterly*, 19(3), 257–264. <https://doi.org/10.1017/S0266464X03000150> [in English].
- Scott, A. (2013). A Desperate Comedy: Hope and alienation in Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. *Educational Philosophy and Theory*, 45(4), 448–460. <https://doi.org/10.1080/00131857.2012.718149> [in English].
- Shiller, F. (1974). Lysty pro estetychne vykhovannia liudyny [Letters on the aesthetic education of man]. In *Estetyka* [Aesthetics] (pp. 115–226). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Sokolovska, S. F. (2009). Chas i prostir v epichnii drami B. Brekhtha [Time and space in the epic drama of B. Brecht]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 218–221. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3041> [in Ukrainian].
- Varetska, S. O. (2009). Baroko yak interpretament modernizmu (na prykladi dramy "Matinka Kurazh ta yii dity" Bertolta Brekhtha) [Baroque as an interpretation of modernism (on the example of Bertolt Brecht's drama "Mother Courage and Her Children")]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 222–225. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3042> [in Ukrainian].
- Vaßen, F. (2014). Gemeinsam lernen Theaterpädagogik und ästhetische Erfahrung. In P. Primavesi & J. Deck (Eds.), *Stop Teaching! Neue Theaterformen mit Kindern und Jugendlichen* (pp. 139–154). Transcript [in English].
- Wessendorf, M. (2016). Brecht's materialist ethics between Confucianism and Mohism. *Philosophy East and West*, 66(1), 122–145. <https://doi.org/10.1353/pew.2016.0006> [in English].

- Winston, J. (1996). Emotion, Reason and Moral Engagement in Drama. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 1(2), 189–200. <https://doi.org/10.1080/1356978960010204> [in English].
- Yevchenko, O. V. (2009). Drama-antyutopiia yak odna iz zhanrovykh form epichnoi dramy [Drama-dystopia as one of the genre forms of epic drama]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 44, 199–203. <https://eprints.zu.edu.ua/id/eprint/3037> [in Ukrainian].
- Zirfas, J., & Klepacki, L. (2013). Skizze zur Historiographie der Ästhetischen Bildung [Outline of the historiography of aesthetic education]. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 16, 7–25 <https://doi.org/10.1007/s11618-013-0425-x> [in German].

Надійшла: 14.02.2026; Прийнято: 19.03.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

**BETWEEN THEORY AND PRACTICE OF ACTING
IN BERTOLT BRECHT'S PEDAGOGICAL PHILOSOPHY****Petro Ilchenko^{1a}, Mykola Yudov^{2b}, Taisiia Khvostova^{3a}**¹Professor; e-mail: petro.ilchenko.54@gmail.com; ORCID: 0000-0001-8617-4228²Associate Professor; e-mail: iudovmykola@gmail.com; ORCID: 0000-0002-9887-0834³Doctor of Philosophy; e-mail: taisija077@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5773-2347^aKyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^bLuhansk State Academy of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to research Bertolt Brecht's pedagogical philosophy with an emphasis on its ethical and practical dimensions, which are manifested in his understanding of acting. The focus is on B. Brecht's key works, in which an acting art is conceptualised as a pedagogical model for the formation of everyday practically oriented reflection on human actions, behaviour and social interaction. **The research methodology** grounds on the combination of historical and theatre studies, hermeneutic and philosophical-educational analysis. A textual analysis of B. Brecht's theoretical and poetic works, a congruous comparison of programme essays and rehearsal materials, as well as an interpretation of actor training in the context of the discourse of art education and philosophy of practical reasoning are applied. **The scientific novelty** grounds on the conceptualisation of B. Brecht's actor training as a component of his pedagogical philosophy, which goes beyond the traditional analysis of the epic theatre's aesthetics. For the first time in the Ukrainian-language scientific discourse, this article studies B. Brecht's acting practice as a model for the formation of the ethical and practical guidance, as well as the ability to make critical judgments. The relationships between theory and practice in the Brechtian theatre is rethought as a pedagogical problem and the significance of acting is viewed as a form of bodily-sensual philosophising and a way of "art of living". **Conclusions.** The theater in the Brechtian perspective appears not as a closed aesthetic system, but as a practice that combines thinking, sensory experience and bodily action in connection with the everyday life's contradictory reality. Its pedagogical function is realised through the formation of the ability to a reflective position, responsible judgment and practical reasoning. The actor training is a model of self-formation aimed at mastering the "art of living" in the space of public interaction.

Keywords: Bertolt Brecht; acting; pedagogical philosophy; epic theatre; aesthetic education; actor training; theatre pedagogy



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759X.9.1.2026.362884

УДК 7.071.4:792.071.2.027Молостова]:[792:37.01:792.028

ФЕНОМЕН ПЕДАГОГІКИ ІРИНИ МОЛОСТОВОЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АКТОРСЬКІЙ ОСВІТІ

Олена Москаленко-Висоцька^{1а}, Юрій Висоцький^{2б}¹ доцент; e-mail: film_editor@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1474-7741² доцент; e-mail: bagsha@mebbta.ua; ORCID: 0000-0003-3994-6939^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^б Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження полягає в системному виявленні та науковому аналізі особливостей педагогічної діяльності Ірини Олександрівни МолостОВОЇ з метою актуалізації її досвіду в сучасному освітньо-мистецькому контексті. **Методи дослідження.** У роботі застосовано історико-культурний та історико-біографічний методи – для реконструкції педагогічного шляху І. МолостОВОЇ; аналітичний і системно-структурний підходи – для осмислення її педагогічної творчості в контексті ключових завдань театральної освіти; порівняльно-типологічний метод – для виявлення унікальності педагогічного почерку; метод узагальнення – для визначення можливостей актуалізації її досвіду в сучасній підготовці акторів і викладачів сценічного мистецтва. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено наукове осмислення педагогічних підходів І. МолостОВОЇ та визначено чинники її професійної результативності в контексті підготовки актора. **Висновки.** Доведено, що педагогічна діяльність Ірини МолостОВОЇ (1968–1996, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) є значущим явищем в історії української системи професійної підготовки акторів театру і кіно. Її викладацька практика формувалася на основі ґрунтовної акторсько-режисерської освіти та багаторічного театрального досвіду, що забезпечило цілісність і професійну результативність педагогічного методу. Педагогічна система І. МолостОВОЇ була спрямована на комплексний розвиток психофізичного апарату здобувача освіти, формування творчої особистості, а також на спільну роботу над створенням сценічного образу. Провідним принципом її педагогіки стала активізація цілісного психофізичного процесу, орієнтація на внутрішньо вмотивоване, дієве й художньо організоване сценічне існування. Вирішальну роль у педагогічному та виховному впливі відігравала особистість І. МолостОВОЇ як митця і громадянина, що сприяло формуванню у здобувачів освіти не тільки професійної майстерності, а й відповідального світогляду і зумовило вагомий внесок її випускників у розвиток українського театрального та кіномистецтва.

Ключові слова: театрально педагогіка; майстерність актора; акторська школа; педагогічний метод; кіно-театральна освіта України; Ірина МолостОВА

© Олена Москаленко-Висоцька, Юрій Висоцький, 2026

Постановка проблеми

Професійна підготовка акторів в Україні має понад столітню історію та ґрунтується на спадкоємній театральній-освітній традиції, що сформувала кілька поколінь видатних митців сцени й екрана. Вітчизняна система театральної освіти неодноразово підтверджувала свій високий фаховий рівень у міжнародному контексті, зокрема через успішні виступи здобувачів освіти на престижних фестивалях театральних шкіл і професійних конкурсах. Ці досягнення дають змогу говорити про українську театральну педагогіку як про одну з впливових і авторитетних шкіл світового сценічного мистецтва.

Водночас, попри значущі практичні результати, теоретичне осмислення педагогічного досвіду вітчизняної театральної освіти залишається фрагментарним. Кількість наукових публікацій, присвячених аналізу індивідуальних педагогічних систем, методів і принципів роботи видатних викладачів майстерності актора, є вкрай обмеженою. Значною мірою це зумовлено специфікою театральної педагогіки як творчої практики, зорієнтованої передусім на результат, а не на його рефлексивний опис.

Особливої уваги потребує вивчення педагогічної спадщини тих митців, чії випускники становлять яскраву частину національного театального й кінематографічного процесу, здобули найвищі професійні звання та визначили розвиток культурної сфери країни. Водночас самі педагоги, як правило, не залишали систематизованих теоретичних праць, а передавали свій досвід безпосередньо в процесі навчання. До кола таких постатей належить народна артистка України, заслужена діячка мистецтв України професорка кавалерка ордена княгині Ольги Ірина Олександрівна Молостова – яскрава творча особистість, чия педагогічна діяльність стала вагомим чинником формування кількох поколінь професійних акторів.

У сучасному освітньо-мистецькому контексті, коли молоді педагоги й здобувачі освіти нерідко орієнтуються переважно на власний студентський досвід, актуалізація та наукове осмислення педагогічних практик авторитетних попередників набуває особливого значення. Дослідження педагогічної системи І. О. Молостової дає змогу не тільки зберегти тяглість національної театральної школи, а й окреслити продуктивні орієнтири для розвитку сучасної педагогіки підготовки акторів театру і кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

В українській пресі та наукових виданнях опубліковано численні матеріали, присвячені творчості Ірини Молостової. Зокрема, дослідники відзначають відданість своїй справі й ентузіазм. Це були домінуючі риси її характеру (Антоненко, 2006). Подібні характеристики підкреслюють і відомі діячі української культури: художній керівник Київського академічного драматичного театру на Подолі, режисер В. Ю. Малахов; головний хормейстер Національної опери України Л. М. Венедиктов; народний артист України М. М. Рушковський (Тарасенко, 2009).

Театральний і кіножурналіст О. А. Вергеліс (2009) відзначав: «Вона завжди шукала – і в опері, і в драмі – звучання чисте, нове, свіже, при цьому люблячи автора». Кандидат мистецтвознавства О. М. Летишевська (2023) акцентує, що Ірина Молостова створила низку оригінальних сценічних робіт, позначених сміливою концепцією та високою культурою виконання, здійснила одну з перших в українській сценічній педагогіці постановку в жанрі мюзиклу. У газеті «День», зокрема у статті «Вона не жила, а літала, не працювала, а горіла...» (2004), висвітлено підхід режисерки до постановки опери, заснований на відчутті особливостей стилю та колориту кожного композитора.

Режисерські роботи Ірини Молостової також проаналізовано в публікації Л. Волги (1999) «Пам'яті І. Молостової». Становлення Ірини Молостової як режисера досліджено в статті народної артистки України професорки І. В. Даць (2022, с. 79) «Постать Ірини Молостової в контексті українського режисерського культурного простору», де зазначено: «Репертуарні інтереси режисерки стали вираженням загальнокультурних інтересів свого часу. Характерною рисою цього періоду стало посилення мистецької уваги до розкриття екзистенційного та психологічного світу окремої особистості». Головний режисер Національної опери України професор, академік Національної академії мистецтв України А. А. Солов'яненко (2005) присвятив Ірині Молостовій свою кандидатську дисертацію «Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової».

Аналіз згаданих публікацій демонструє, що є значна кількість досліджень, присвячених творчій діяльності Ірини Молостової як режисерки та діячки української культури. Проте в науковій літературі відсутні ґрунтовні роботи, що системно розкривають її педагогічну діяльність та специфіку педагогічного почерку як важливого складника театральної освіти. З огляду на це виникає теоретична й практична необхідність вивчення педагогічної спадщини цієї славетної української режисерки і викладачки народної артистки України професорки кавалерки ордена княгині Ольги Ірини Олександрівни Молостової з метою інтерпретації її внеску в розвиток театральної освіти.

Мета дослідження – системно виявити та проаналізувати неповторні особливості педагогічної діяльності славетної української режисерки і викладачки народної артистки України, заслуженої діячки мистецтв України професорки кавалерки ордена княгині Ольги Ірини Олександрівни Молостової. У сучасному освітньому контексті здобувачі та молоді педагоги часто орієнтуються переважно на власний студентський досвід, що, однак, не є достатнім для підтримання високого рівня професійної підготовки акторів і збереження статусу національної театральної школи як однієї з провідних театральних шкіл світу. Саме тому вивчення педагогічної практики авторитетних попередників є важливим етапом формування професійної компетентності сучасних викладачів.

У межах цього дослідження передбачено: визначити особливості педагогічної творчості Ірини Молостової у вирішенні ключових педагогічних завдань сучасної театральної освіти; виокремити особистісні та професійні якості, що зумовлювали унікальність її педагогічного почерку; проаналізувати значення та можливе використання досвіду Ірини Молостової у професійній підготовці сучасних акторів і педагогів сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу

Народна артистка України, заслужена діячка мистецтв України професорка кавалерка ордена княгині Ольги Ірина Олександрівна Молостова (1929–1999) відома не тільки як визначна режисерка драматичного й оперного театру, а й як вагома постать у розвитку українського кіномистецтва та сценічної педагогіки (рис. 1, 2). Її творча діяльність вирізнялася багатовекторністю, що дало змогу органічно поєднувати режисерську практику з педагогічною роботою, формуючи цілісне художньо-педагогічне мислення.

Значний внесок Ірина Молостова здійснила у сфері українського кінематографа. На Київській кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка вона поставила разом із В. Лапокнишем кінооперу «Наймичка» (1964) за однойменним твором Т. Шевченка й оперою М. Вериківського (сценарій І. Молостової і М. Ткача), а також музичний фільм «Театр і прихильники» (1967), у якому також була режисеркою і авторкою сценарію (Летичевська, 2023). Ці роботи засвідчили її прагнення до синтезу театральної, музичної та кінематографічної виразності, що згодом позначилося і на її педагогічній практиці.

Поряд із активною творчою діяльністю Ірина Молостова упродовж двадцяти п'яти років здійснювала підготовку майбутніх акторів театру й кіно в Київському інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого, де з 1976 року працювала на посаді професорки. Її педагогічна практика була тісно пов'язана з безпосереднім досвідом роботи в професійному театрі та в кіно, що забезпечувало високий рівень фахової підготовки здобувачів освіти та формувало в них цілісне уявлення про специфіку сценічного мистецтва.

Про результативність педагогічної діяльності Ірини Молостової переконливо свідчать подальші творчі досягнення її випускників. Серед них відомі актори театру і кіно, зокрема народні артисти України: Л. Хоралець, О. Биструшкін, А. Хостікоєв, О. Стальчук, В. Ніколаєнко й інші. Отже, педагогічна спадщина Ірини Молостової є важливим складником розвитку національної театральної школи та потребує ґрунтовного наукового осмислення.

Звернення до конкретних етапів її педагогічної діяльності дає змогу глибше зрозуміти специфіку педагогічного почерку. У 1968 році Ірина Олександрівна Молостова, тоді вже відома українська театральна режисерка із шістнадцятирічним



Рис. 1. Ірина Молостова (1929–1999)¹.

¹ Світлина зберігається в архіві Національної опери України.

досвідом роботи у двох провідних київських театрах – Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки та Національному академічному театрі опери та балету України імені Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України), отримала запрошення очолити акторський курс третього року навчання в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Упродовж перших двох років художнім керівником цього курсу був народний артист Грузинської РСР Дмитро Олександрович Алексідзе (1910–1984), який поєднував роботу головного режисера Київського російського драматичного театру імені Лесі Українки (нині Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки) з художнім керівництвом одразу двох курсів – режисерського та численного акторського. Таке навантаження виявилось надмірним, у зв'язку з чим було ухвалено рішення розділити акторський курс, унормувавши педагогічну діяльність Д. О. Алексідзе.

Очолити акторський курс після іншого педагога та ще й у середині чотирирічного циклу навчання – завдання надзвичайно складне. Саме в перші роки навчання між художнім керівником курсу та здобувачами формуються унікальні професійні й особистісні взаємини. Перший педагог вводить здобувачів у сутність акторської професії, знайомить із її внутрішніми законами, відкриває багатство емоційного спектру людського існування, формує уявлення про багатомірність поняття «життя людського духу» дійової особи. У свідомості здобувачів постає художнього керівника набуває майже абсолютного авторитету як носія професійних методологічних засад і практичного досвіду творчої майстерності.



Рис. 2. Ірина Молостова, початок 1990-х років. Автор фото – Валентин Ландар².

² Світлина зберігається в архіві Національної опери України.

Ускладнювальним чинником була й обставина, що Ірина Молостова прийшла до курсу не з драматичного, а з музичного театру, який традиційно не був пріоритетним для здобувачів освіти театральної вищої школи. Водночас у творчому освітньому середовищі саме довірчий контакт між наставником та учнем є однією з ключових умов успішної педагогічної взаємодії. За цих обставин Ірина Молостова вже в перші тижні роботи зі здобувачами продемонструвала високий рівень комунікабельності, що згодом утвердився як одна з визначальних рис її особистості та педагогічного стилю. Через дванадцять років їй знову запропонували очолити акторський курс, керівником якого був народний артист України професор Анатолій Никифорович Скибенко. Хоч здобувачі глибоко поважали попереднього наставника, Ірині Молостовій вдалося знайти власний шлях до їхньої довіри, утвердивши себе як педагога з виразним індивідуальним почерком.

Притаманна Ірині Молостовій комунікабельність, на нашу думку, мала у своєму підґрунті два взаємопов'язані складники її особистості. По-перше, це був щирий і непідробний інтерес до кожної окремо взятої людини. По-друге, демократизм її людської натури, що виявлявся у послідовно рівному та поважному ставленні до співрозмовників незалежно від їхнього соціального статусу, віку, національної належності чи професійної позиції. У спілкуванні Ірина Олександрівна з однаковою зацікавленістю ставилася як до відомих діячів культури, так і до працівників інституту, маловідомих широкому загалу, або ж до дітей, сприймаючи кожну людину як самостійну й цінну особистість. Це формувало атмосферу довіри та відкритості, що мало безпосередній вплив на її педагогічну взаємодію зі здобувачами освіти.

Швидкому утвердженню творчого авторитету Ірини Молостової серед здобувачів освіти сприяли й інші риси, які згодом визначили своєрідність її педагогічного почерку. Передусім ідеться про її глибоку внутрішню залученість до процесу театральної педагогіки. Регламентований академічний формат освітнього процесу не відповідав особливостям її педагогічного підходу. Освітній процес у її трактуванні поставав як спільний творчий пошук, відкритий до несподіваних художніх знахідок. Вона не декларувала наперед чітко визначених результатів, проте була переконана в неминучості творчих відкриттів за умови активної участі кожного учасника освітнього процесу. Такий підхід не був результатом свідомо сконструйованої педагогічної стратегії, а радше природним виявом притаманного Ірині Молостовій світло-оптимістичного світовідчуття. Воно налаштовувало її на сприйняття кожного навчального дня як події особливої цінності та внутрішньої значущості. На її переконання, повноцінний творчий процес є неможливим без залучення позитивних емоцій високої інтенсивності, які стимулюють уяву, ініціативу та художню сміливість.

Варто також наголосити, що від самого початку своєї педагогічної діяльності Ірина Молостова чітко орієнтувалася в сутності поняття «акторська школа». На наш погляд, цьому сприяла сукупність кількох важливих чинників. Насамперед – ґрунтовна освітньо-професійна підготовка. Її становлення як митця відбувалося в період підвищеної уваги мистецько-культурної спільноти до проблем акторської та режисерської творчості. У цей період активно обговорювали питання методів роботи над роллю, а також публікували фундаментальні праці

з теорії акторського мистецтва. Як фахівчиня, відкрита до нових ідей та професійних дискусій, Ірина Молостова не могла залишатися осторонь цих процесів, що суттєво вплинуло на формування її педагогічного світогляду.

Наступним важливим чинником глибокого осмислення сутності акторської школи стала багаторічна робота І. Молостової в Київському російському драматичному театрі імені Лесі Українки (нині – Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки). На сцені цього театру вона здійснила низку значущих постановок, зокрема «Дзига» М. Бараташвілі та «Гаїті» У. Дюбуа (обидві – 1954), «Сподіватися» Ю. Щербака (1979), «Вишневий сад» А. Чехова (1980), «Самогубець» М. Ердемана (1989) тощо. (Летичевська, 2023). Робота в цьому колективі забезпечила Ірині Молостовій можливість щоденного творчого спілкування з визначними режисерами та акторами різних поколінь театральної трупи, що сприяло поглибленню її професійного досвіду та розуміння тонкощів акторської майстерності. Показовим у цьому контексті є той факт, що за виконання ролей Раневської у виставі «Вишневий сад» А. Чехова, Лесі Українки у виставі «Сподіватися» Ю. Щербака та низки інших образів акторці Аді Роговцевій у 1981 році присудили Державну премію Української РСР імені Т. Г. Шевченка в галузі літератури, журналістики, мистецтва і архітектури. Співпраця з митцями такого рівня вимагала від режисера глибокого знання психології актора й опанування тонких механізмів сценічного впливу (Центральний Комітет Компартії, 1981).

Ще однією обставиною, що істотно сприяла формуванню цілісного уявлення Ірини Молостової про основи акторської школи, став тривалий період її роботи в оперному театрі з оперними співаками. На перший погляд, залучення цього досвіду до аналізу акторської педагогіки може здаватися дискусійним, адже акторський складник не завжди є домінантним у виконавській практиці оперних співаків. Проте саме ця специфіка стимулює активні пошуки режисерських і педагогічних підходів, спрямованих на розширення акторського інструментарію виконавців. У цьому контексті досвід Ірини Молостової набув особливої цінності, оскільки вимагав адаптації акторських принципів до іншої художньої природи сценічного мистецтва.

З перших занять у педагогічній практиці Ірини Молостової окреслилася ще одна характерна риса її педагогіки – особливе ставлення до здобувачів освіти. Воно вирізнялося винятковою увагою та повагою до особистості кожного вихованця. Усі елементи освітнього процесу, що виникали як результат самостійних творчих пошуків здобувачів освіти, набували своєрідного «охоронного статусу», тобто не підлягали безпосередньому руйнуванню чи знеціненню. Такий підхід засвідчував не тільки глибоку повагу до індивідуального творчого пошуку, а й цілеспрямоване стимулювання ініціативи, самостійного мислення та відповідальності за власний художній вибір.

Важливо наголосити, що подібне ставлення не було результатом свідомо сформульованої педагогічної тактики. Воно органічно випливало з демократичного світогляду Ірини Молостової та її переконання в необхідності повної довіри, щирої зацікавленості й партнерського ставлення до молоді. У її педагогічній системі повага до здобувача освіти є безумовною нормою професійної етики, що не підлягає дискусії.

Загалом упродовж своєї педагогічної діяльності Ірина Молостова підготувала для українського театрального мистецтва сім акторських курсів, чим зробила вагомий внесок у формування кількох поколінь професійних акторів. Така масштабність і тривалість педагогічної практики дає підстави розглядати її викладацьку діяльність не тільки як сукупність окремих успішних навчальних проєктів, а й як цілісну систему професійної підготовки актора, що ґрунтувалася на чітко усвідомлених методологічних засадах.

Саме в цьому контексті доцільно звернутися до аналізу структури професійної підготовки майбутніх акторів, яка у педагогічній практиці Ірини Молостової передбачала розв'язання *тріади основних педагогічних завдань*. До них належать: 1) *розвиток творчого апарату та формування психотехніки майбутнього актора*; 2) *спільна робота викладача і здобувача освіти над створенням акторського образу*; 3) *всебічний розвиток особистості здобувача освіти з акцентом на формуванні рис творчої індивідуальності*.

У контексті першого завдання зазначеної тріади Ірина Молостова, наголошуючи на необхідності систематичної тренажної роботи, послугоувалася перевіреним комплексом вправ, спрямованих на розвиток психофізичного апарату здобувачів освіти. Такий підхід давав їй змогу свідомо спиратися на активну участь педагогів власної творчої майстерні, які мали фахову підготовку та схильність до роботи з психофізичним тренінгом, особливо на початковому етапі навчання. У різні роки в її майстерні працювали заслужена діячка мистецтв професорка України Нінель Биченко та Олександр Ціановський; згодом – народний артист України професор Олег Шаварський і заслужений діяч мистецтв України професор Юрій Висоцький.

Водночас значно ближчою для Ірини Молостової була робота над сценічними етюдами. Це зумовлювалося органічним поєднанням у її творчій постаті двох професійних іпостасей – режисера та педагога. Саме робота над етюдом створювала оптимальні умови для поєднання педагогічних завдань із режисерським мисленням і давала змогу максимально повно реалізувати її художньо-постановчий потенціал.

Другий складник тріади основних педагогічних завдань викладача майстерності актора – спільна робота зі здобувачем освіти над створенням акторського образу – фактично став вихідною точкою педагогічного шляху І. Молостової. Як зазначено вище, її залучення до викладацької діяльності відбулося під час роботи зі здобувачами освіти третього курсу, на етапі, коли зазвичай розпочинається підготовка сценічних напрацювань до майбутніх дипломних вистав курсу. Для Ірини Олександрівни така ситуація виявилася надзвичайно сприятливою, оскільки вона тоді вже мала шістнадцятирічний успішний досвід режисерської роботи в театрах Києва.

Для педагогічно-режисерського дебюту було обрано п'єсу «Давним-давно» О. Гладкова. Цей драматургічний матеріал, написаний у віршованій формі та насичений музичними номерами, надавав можливість повною мірою використати багатий досвід Ірини Молостової, набутий у сфері як драматичного, так і музичного театру. Прем'єра вистави відбулася на сцені Навчального театру Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого у жовтні 1969 року.

Постановка вирізнялася яскравістю сценічного рішення, життєрадісною тональністю, оптимістичним світловідчуттям і тонким гумором. Упродовж усього театрального сезону 1969–1970 років вистава йшла з незмінними аншлагами та засвідчила високий рівень акторських робіт. Головні ролі виконували два склади виконавців: Олександр Биструшкін і Микола Князев, Леся Досенко і Лариса Хоролець. На момент прем'єри ці імена ще не були відомими широкому загалу, проте згодом Лариса Хоролець і Олександр Биструшкін були удостоєні найвищого почесного звання – народних артистів України, що додатково засвідчує результативність педагогічно-режисерської роботи І. Молостової.

Усі здобувачі освіти курсу були залучені до роботи у виставі й демонстрували високий рівень творчої зосередженості та професійної відповідальності. Виконавці працювали натхненно, з тонким відчуттям жанру, розвиненим почуттям гумору, у злагоді з музичним матеріалом та сценографічним вирішенням. Художником вистави була І. Биченкова, яка створила цілісне, образно переконливе оформлення, що органічно взаємодіяло з режисерською концепцією постановки. Незалежно від обсягу ролей – головних чи епізодичних – усі виконавці були об'єднані спільним прагненням до реалізації надзавдання вистави, що забезпечувало ансамблеву єдність сценічної дії.

Виконання ролей вирізнялося чітко окресленим духом імпровізаційності. Ішлося не про довільне відхилення від режисерського задуму, а про живе, актуалізоване сценічне існування, за якого кожна вистава сприймалася як подія, що народжується «тут і тепер». Насправді ж виконавці чітко дотримувалися визначеного малюнка ролей і мізансцен, що свідчило про високий рівень професійної дисципліни та внутрішньої свободи водночас. Саме такий баланс між структурованістю і творчою спонтанністю давав змогу органічно долати непередбачувані сценічні ситуації.

Показовим у цьому контексті є епізод, що стався під час однієї з вистав, коли у виконавця ролі Миколи Вороненка раптово розпочалася носова кровотеча. Завдяки злагодженості ансамблю та сценічній кмітливості учасників дії виконавець ролі ад'ютанта, перебуваючи за лаштунками, оперативно виніс на сцену паперові серветки, органічно вписавши свої дії у логіку сценічної ситуації. Попри кілька повторних виходів, необхідних для усунення проблеми, сцену було доведено до завершення відповідно до режисерського задуму, а глядач не зафіксував жодних порушень цілісності сценічної дії. Подібні приклади переконливо засвідчують рівень внутрішньої мобільності виконавців і сформованість у них навичок сценічного партнерства.

Власне, уже першим випуском акторів І. Молостова чітко окреслила своє розуміння сутності сценічної педагогіки. На її переконання, надзвичайно важливо, щоб майбутній актор з перших навчальних спроб прагнув до повноцінного, внутрішньо наповненого сценічного існування. Водночас, за її глибоким переконанням, така наповненість є неможливою без відповідного життєвого тону поза сценою. Саме тому Ірина Олександрівна неодноразово зверталася до здобувачів освіти з категоричним і водночас програмним закликком: «Треба жити пристрастями!».

Педагогічна практика засвідчує, що декларативних настанов недостатньо для формування професійної свідомості майбутнього актора. Вирішального

значення в цьому процесі набуває особистий приклад викладача. У цьому сенсі повсякденний образ Ірини Олександрівни Молостової був цілковито суголосний проголошеним принципам. Їй були властиві постійна внутрішня зібраність, мажорний емоційний настрій, високий темпоритм життя і діяльності. Вона прагнула проживати кожен день як подію виняткову й святкову, що природно транслювалося у педагогічну взаємодію зі здобувачами освіти.

Звернення до психологічної налаштованості І. О. Молостової у повсякденному житті є принципово важливим, оскільки в роботі викладача майстерності актора саме його внутрішній стан значною мірою формує загальну атмосферу на курсі. Позитивна, оптимістично зорієнтована педагогічна позиція створює сприятливі умови для подолання творчих труднощів і стимулює професійне зростання здобувачів освіти. До того ж систематичне перебування в середовищі конструктивного, шанобливого спілкування сприяє формуванню стилю поведінки, який виявляється значущим не тільки в професійній діяльності актора, а й у його подальшому життєвому самоствердженні.

І. Молостова професійно користувалася методикою роботи з оволодіння механізмом внутрішнього виправдання актором обставин п'єси та ролі. Водночас слід зазначити, що початковий етап роботи над драматургічним матеріалом, так званий застільний період, у її педагогічній практиці не був надмірно тривалим. Вона послідовно відстоювала позицію, згідно з якою у творчому пошуку має бути задіяний увесь психофізичний апарат здобувача освіти, аби уникнути ситуації, коли актор «усе розуміє», але так і не наважується перейти до активної дії.

Аналіз фабули та сюжету п'єси, визначення ключових подій і логіки їх розвитку, обов'язкове усвідомлення мотивів поведінки дійових осіб у педагогіці І. Молостової були спрямовані не стільки на інтелектуальне осмислення матеріалу, скільки на пробудження емоційної природи актора та мобілізацію його до сценічної дії. У процесі подальших практичних проб поступово викристалізовувалося ставлення персонажів до подій п'єси й інших дійових осіб, відбувалося поглиблене занурення в запропоновані обставини, а також пошук шляхів їх органічного привласнення індивідуальною творчою природою виконавця.

Про динамічний і водночас вимогливий характер цього процесу свідчать спогади нині відомого актора Національного академічного драматичного театру імені Лесі Українки Олега Комарова. Згадуючи репетиційну роботу з Іриною Молостовою, він зазначав:

На іншій репетиції Ірина Олександрівна раптом починала вимагати діаметрально протилежний емоційний стан від попередньої сцени. І коли я намагався показати їй недавні записи, Молостова, відмахуючись руками, театралью запитувала: "Ви актор чи бухгалтер?" – а далі, апелюючи до присутніх: "Він усе записує", – і знов до мене: "А сьогодні я відчула, що вчора помилялася!". (Антоненко, 2006)

Наведений фрагмент наочно ілюструє принципову установку Ірини Олександрівни на живий, рухливий творчий процес, у якому істина ролі не фіксується раз і назавжди, а постійно уточнюється і перевіряється через практичну дію.

Важливе місце в педагогічному арсеналі І. О. Молостової посідало використання життєвих аналогій. Вона щедро ділилася зі здобувачами освіти прикладами з повсякденного життя, у тому числі й власного, які в доступній формі допомагали осягнути сутність драматургічних ситуацій. У разі потреби вона зверталася також до прикладів з історії театру, літератури, кінематографу. Така багатшарова система пояснень була можливою завдяки її ґрунтовній мистецькій ерудиції та постійній включеності в сучасний культурний контекст.

Коли ж і цього виявлялося недостатньо для досягнення необхідного результату, Ірина Олександрівна вдавалася до прийому показу. Варто наголосити, що цей прийом є традиційним у практиці видатних режисерів і педагогів та не може оцінюватися однозначно негативно. Критичною стає лише ситуація зловживання показом, коли творча робота підміняється вимогою механічного відтворення запропонованого зразка. У педагогіці І. О. Молостової цього не відбувалося. Її покази мали виразно режисерський характер і були спрямовані на виявлення домінантної риси характеру персонажа або його принципового ставлення до події, а не на копіювання зовнішньої форми. Вони слугували своєрідним «ключем» до розуміння внутрішньої логіки сценічної поведінки дійової особи.

Покази Ірини Олександрівни вирізнялися яскравістю, виразністю та високою образною концентрацією, що робило їх змістовно насиченими й методично результативними для виконавців. У процесі подальшої роботи відбувались уточнення та фіксація малюнка сцени і ролі, а здобувачі освіти цілеспрямовано орієнтувалися на пошук художньо виразної форми сценічного втілення. Засвоївши малюнок ролі, актор, за переконанням І. О. Молостової, мав дбати про його збереження, водночас підтримуючи внутрішнє імпровізаційне самопочуття.

Зазначений підхід було закладено вже в роботі з першим акторським курсом і надалі послідовно впроваджено у педагогічній практиці під час підготовки наступних. Простежують аналогічні принципи і в її режисерській практиці у професійному театрі, що підтверджують, зокрема, дослідження А. А. Солов'яненка (2005).

Роботи І. Молостової зі здобувачами освіти завжди вирізнялися високим рівнем режисерської організації, що цілком закономірно з огляду на її базову фахову підготовку як режисерки. Структурною чіткістю були позначені не тільки музичний, пластичний, мізансценічний і темпоритмічний складники навчальних уривків, актів і вистав, а й внутрішня організація кожного окремого акторського образу. Як режисерка з багаторічним досвідом роботи в професійному театрі з видатними виконавцями, Ірина Олександрівна володіла широким арсеналом засобів побудови ролі, що давало змогу акторові, залишаючись у площині достовірного сценічного існування, завдяки чітко вибудованій структурі поступово виходити на художньо завершений сценічний образ.

Цю особливість її творчого мислення влучно окреслив театральний критик О. Вергеліс (2009), зазначаючи: «Вона завжди шукала – і в опері, і в драмі – звучання чисте, нове, свіже, – при цьому люблячи автора. У неї – так чи інакше – прозу життя перемагали поезія музики і поезія слова».

Виразність побудови малюнка як окремого образу, так і сцени загалом значною мірою забезпечувалася активним і свідомим використанням мистецтва мізансценування, яким І. Молостова володіла на надзвичайно високому рівні.

Мізансценування було одним з її найсильніших режисерських боків. Ця майстерність проявлялася однаково переконливо як у роботі з масштабними масовими сценами, так і в камерних епізодах за участі двох виконавців, де точність просторових взаємин набувала особливої психологічної ваги.

Що стосується третього складника окресленої педагогічної тріади – формування та виховання творчої особистості, то його реалізація в педагогіці І. Молостової не відокремлювалася від інших завдань і була органічно вплетена в увесь навчально-творчий процес. Виховання особистості здійснювалося не через декларативні настанови, а через щоденну спільну роботу, постійне спілкування та врахування індивідуальних особливостей кожного здобувача освіти. У такий спосіб педагогічна діяльність Ірини Олександрівни була спрямована на континуальний розвиток творчої індивідуальності, де процес навчання і процес особистісного становлення перебували в нерозривній єдності.

Для її педагогічного стилю була принципово неприйнятною будь-яка форма моралізаторства. Вона не вдавалася до повчальних монологів і не нав'язувала ідейно-етичних норм у дидактичній формі. Основним виховним чинником у її педагогіці була сама особистість викладача. Власним прикладом Ірина Молостова формувала в здобувачів освіти ставлення до життя, людей і мистецтва. Загальний стиль її поведінки, спосіб мислення, манера спілкування та професійна етика ставали потужним фактором впливу на формування світогляду й творчої позиції вихованців.

Особистість І. Молостової вирізнялася пристрасністю, принциповістю, сміливістю, внутрішньою свободою та цілеспрямованістю. В умовах радянської дійсності з домінуванням уніфікованих норм поведінки й негласним імперативом «бути як усі» така позиція мала характер свідомого внутрішнього спротиву. Ірина Молостова не уникала відкритого висловлення власної позиції й послідовно відстоювала те, що вважала справедливим і відповідним здоровому глузду. Її активна громадянська позиція органічно передавалася й учням.

Показовим є те, що саме вихованці І. Молостової були помітними учасниками суспільно-культурних процесів періоду здобуття незалежності України наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років. Окремі з них зазнавали переслідувань за активну громадянську позицію і опинялися в камері попереднього ув'язнення, зокрема студент В. Голосняк. У таких ситуаціях Ірина Олександрівна не залишалася осторонь: вона продовжувала опікуватися своїм вихованцем, підтримувала його морально й матеріально, а також передала текст майбутньої дипломної вистави для продовження самостійної роботи над роллю, а також використовувала всі доступні можливості для сприяння його звільненню.

Згодом чимало її колишніх здобувачів освіти обіймали відповідальні керівні посади в галузі культури України. Зокрема, випускниця її курсу Л. Хоролець стала міністеркою культури України, а О. Биструшкін очолював культурну галузь у столиці. Ці факти є ще одним підтвердженням масштабності педагогічного впливу І. Молостової та глибини сформованих особистісних і професійних орієнтирів.

Радянська влада побоювалася І. Молостової й у свій спосіб намагалася системно обмежувати її вплив. Зокрема, її прізвище як режисерки-постановниці було відсутнє в списку осіб, удостоєних Державної премії Української РСР імені

Т. Г. Шевченка в галузі літератури, мистецтва і архітектури 1976 року за створення вистави «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (Центральний Комітет Компартії, 1976) (рис. 3). Усі провідні учасники постановочної групи були нагороджені, за винятком режисера, що в умовах радянської культурної політики мало виразний характер показового ігнорування. І в цій ситуації Ірина Олександрівна не обрала позиції мовчазної згоди.



Рис. 3. Репетиція вистави «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, 1974. У ролі Катерини Ізмайлової Є. Колесник (у центрі). Режисер-постановник – І. Молостова (праворуч). Національна опера України³

Саме з цією рисою її характеру – небажанням замовчувати очевидну несправедливість – пов'язана драматична історія зриву показу дипломної вистави «Вестсайдська історія» Л. Бернстайна та А. Лорентса, запланованого на сцені Навчального театру КДІТМ імені І. К. Карпенка-Карого у 1974 році. На спеціальний перегляд, який ініціювала Ірина Олександрівна, було запрошено значну кількість відомих українських громадських і культурних діячів, журналістів, письменників. Передбачали, що після успішного показу саме вони виступлять з ініціативою перед владними структурами щодо створення нового молодіжного театру на основі курсу І. Молостової та під її художнім керівництвом. Однак показ вистави так і не відбувся – формально через раптову аварійну відсутність електроенергії. Лише десятиліття потому, уже в часи незалежності України, стало відомо, що це «технічне пояснення» було лише приводом: у приватній розмові людина, безпосередньо обізнана з обставинами події, зізналася, що отримала вказівку будь-яким способом унеможливити показ. Радянська влада не була зацікавлена в тому, щоб саме Ірина Молостова очолила новий театр, який неминуче мав би активну громадянську позицію і міг перетворитися на простір неконтрольованої культурної свободи, небажаної для тогочасної радянської ідеологічної системи. Проте вплив справжнього педагога не обмежується часовими рамками безпо-

³ Світлина зберігається в архіві Національної опери України. Автор фото невідомий.

середнього спілкування. Як правило, талановиті майстри мають продовжувачів своєї справи в особі власних учнів, і педагогічна діяльність І. Молостової в цьому сенсі не є винятком. Минуло вже понад чверть століття відтоді, як її не стало. Водночас у системі підготовки акторів сформувалося потужне коло її учнів, які продовжили та розвинули педагогічні засади І. О. Молостової. Серед них світлої пам'яті народна артистка України Лариса Хоралець; заслужена артистка України доцент Євгенія Гулякіна; заслужений артист України доцент Олександр Завальський; кандидат мистецтвознавства, доцент Михайло Барнич; заслужений діяч мистецтв України Максим Михайличенко; народний артист України Володимир Ніколаєнко й інші. Кожен з них є самодостатньою творчою особистістю з власним педагогічним почерком і художнім світоглядом. Водночас у кожному з них по-своєму віддзеркалилася педагогічна й людська постать їхньої вчительки – народної артистки України професорки кавалерки ордена княгині Ольги Ірини Олександрівни Молостової, чия педагогічна спадщина й сьогодні зберігає значущість для розвитку вітчизняної театральної педагогіки.

Новизна дослідження. У статті вперше здійснено наукове осмислення педагогічної діяльності професорки І. О. Молостової в контексті системного вирішення тріади ключових завдань педагогіки підготовки акторів театру і кіно: розвитку творчого апарату і постановки психотехніки, формування практичних навичок створення акторського образу та виховання творчої особистості. Виявлено й проаналізовано сукупність світоглядних, творчих і особистісних чинників, інтеграція яких зумовила специфіку та результативність її педагогічного методу.

Висновки

У результаті проведеного дослідження педагогічної діяльності народної артистки України, заслуженої діячки мистецтв України професорки кавалерки ордена княгині Ольги Ірини Олександрівни Молостової встановлено, що її викладацька практика у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого охоплює період з 1968 по 1996 роки та є вагомим явищем в історії української педагогіки підготовки акторів театру і кіно.

З'ясовано, що формування педагогічного методу І. Молостової базувалося на поєднанні ґрунтовної професійної освіти, шістнадцятирічного режисерського досвіду в драматичному й оперному театрі та безпосереднього спілкування з провідними митцями свого часу. Сукупність цих чинників, помножена на її яскраві особистісні якості, визначила своєрідність і результативність педагогічної діяльності.

У процесі дослідження доведено, що педагогічні підходи І. Молостової були зорієнтовані на системне вирішення тріади ключових завдань педагогіки майстерності актора, таких як *розвиток психофізичного апарату актора і постановка його психотехніки, спільна робота над створенням сценічного образу та формування рис творчої особистості*. Визначальним у цій системі була активна, дієва форма роботи, спрямована на досягнення внутрішньо наповненого й художньо виразного сценічного існування.

Установлено, що центральне місце в педагогіці І. Молостової відведено спільній роботі зі здобувачем освіти над створенням акторського образу. Її професійне володіння режисерською методологією допомагало формувати у вихо-

ванців уміння структурної вибудови ролі, поєднуючи достовірність сценічного існування з чіткою художньою організацією матеріалу.

З'ясовано, що у виховному аспекті педагогічної діяльності І. Молостової визначальну роль відігравав особистий приклад викладача. Внутрішня свобода, принциповість, сміливість і активна громадянська позиція професорки безпосередньо впливали на формування світоглядних орієнтирів її студентів, багато з яких згодом посіли провідні позиції в українському театральному мистецтві та у сфері управління культурою.

Отже, педагогічна спадщина І. Молостової постає як цілісна художньо-педагогічна система, що поєднує професійну вимогливість, демократичний стиль спілкування та спрямованість на розвиток творчої індивідуальності, а її досвід зберігає актуальність для сучасної практики підготовки акторів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Антоненко, А. (2006, 28 грудня). «Дорога Ірино Олександрівно...» 29 грудня легендарний режисер відсвяткувала б день народження. *День*. <https://old.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/doroga-irino-oleksandrivno?language=ru>
- Вергеліс, О. (2009, 30 січня). «Та, якої не стало». Режисер Ірина Молостова – і всі-всі-всі. *Дзеркало тижня*. https://zn.ua/ukr/ART/ta_yakoyi_ne_stalo_rezhiser_irina_molostova_i_vsi-vsi-vsi.html
- Волга, Л. (1999, 24 лютого). Пам'яті І. Молостової. *Урядовий кур'єр*.
- «Вона не жила, а літала, не працювала, а горіла...». (2004, 28 січня). *День*. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vona-ne-zhyla-litala-ne-pratsyuvala-horila>
- Даць, І. В. (2022). Постать Ірини Молостової в контексті українського режисерського культурного простору. *Культура і сучасність*, 1, 76–80. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262573>
- Летичевська, О. М. (2023). Молостова Ірина Олександрівна. В *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-69067>
- Солов'яненко, А. А. (2005). *Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Тарасенко, Л. (2009, 13 лютого). «Ураган» на ім'я Ірина Молостова. *День*. <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/uragan-po-imeni-irina-molostova>
- Центральний Комітет Компартії України і Рада Міністрів Української РСР. (1976, 6 березня). *Про присудження Державних премій УРСР імені Т. Г. Шевченка* (Постанова № 118). Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. <https://knpu.gov.ua/ukazy-prezydenta-ukrainy/postanova-vid-6-bereznia-1976r-118-pro-prysudzhennia-derzhavnykh-premij-ursr-imeni-t-h-shevchenka/#Text>
- Центральний Комітет Компартії України і Рада Міністрів Української РСР. (1981, 17 лютого). *Про присудження Державних премій УРСР імені Т. Г. Шевченка* (Постанова № 87). Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. <https://knpu.gov.ua/ukazy-prezydenta-ukrainy/postanova-vid-17-liutoho-1981r-87-pro-prysudzhennia-derzhavnykh-premij-ursr-imeni-t-h-shevchenka/#Text>

REFERENCES

- Antonenko, A. (2006, December 28). "Doroha Iryno Oleksandrivno... "29 hrudnia lehendarnyi rezhyser vidsviatkuvala b den narodzhennia ["Dear Irina Oleksandrivna..." On December 29, the legendary director would have celebrated her birthday]. *Den*. <https://old.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/doroga-irino-oleksandrivno?language=ru> [in Ukrainian].
- Dats, I. V. (2022). Postat Iryny Molostovoi v konteksti ukrainskoho rezhyserskoho kulturnoho prostoru [The character of Iryna Molostova in the context of the Ukrainian director's cultural space]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 76–80. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262573> [in Ukrainian].
- Letychevska, O. M. (2023). Molostova Iryna Oleksandrivna [Molostova Iryna Oleksandrivna]. In *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. NASU Institute of Encyclopedic Research. <https://esu.com.ua/article-69067> [in Ukrainian].
- Solovianenko, A. A. (2005). *Operno-rezhyserska diialnist Iryny Molostovoi* [Opera and directing activities of Irina Molostova] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Tarasenko, L. (2009, February 13). "Urahan" na imia Iryna Molostova ["Hurricane" named after Irina Molostova]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/uragan-po-imeni-irina-molostova> [in Ukrainian].
- Tsentrалnyi Komitet Kompartii Ukrainy i Rada Ministriv Ukrainskoi RSR. (1976, March 6). *Pro prysudzhennia Derzhavnykh premii URSR imeni T. H. Shevchenka* [On the Awarding of the State Prizes of the Ukrainian SSR named after T. G. Shevchenko] (Resolution No. 118). Komitet z Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka. <https://knpu.gov.ua/ukazy-prezydenta-ukrainy/postanova-vid-6-bereznia-1976r-118-pro-prysudzhennia-derzhavnykh-premij-ursr-imeni-t-h-shevchenka/#Text> [in Ukrainian].
- Tsentrалnyi Komitet Kompartii Ukrainy i Rada Ministriv Ukrainskoi RSR. (1981, February 17). *Pro prysudzhennia Derzhavnykh premii URSR imeni T. H. Shevchenka* [On the Awarding of the State Prizes of the Ukrainian SSR named after T. G. Shevchenko] (Resolution No. 87). Komitet z Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka. <https://knpu.gov.ua/ukazy-prezydenta-ukrainy/postanova-vid-17-liutoho-1981r-87-pro-prysudzhennia-derzhavnykh-premij-ursr-imeni-t-h-shevchenka/#Text> [in Ukrainian].
- Verhelis, O. (2009, January 30). "Ta, yakoi ne stalo". Rezhyser Iryna Molostova - i vci-vsi-vsi ["The one who was no more". Director Irina Molostova – and everyone]. *Dzerkalo tyzhnia*. https://zn.ua/ukr/ART/ta_yakoi_ne_stalo_rezhiser_irina_molostova_i_vci-vsi-vsi.html [in Ukrainian].
- Volha, L. (1999, February 24). Pamiati I. Molostovoi [In memory of I. Molostova]. *Uriadovyi kurier* [in Ukrainian].
- "Vona ne zhyla, a litala, ne pratsiuvala, a horila..." ["She did not live, but flew, she did not work, but burned..."]. (2004, January 28). *Den*. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vona-ne-zhyla-litala-ne-pratsiuvala-horila> [in Ukrainian].

Надійшла: 22.12.2025; Прийнято: 16.02.2026;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 29.05.2026

PHENOMENON OF IRYNA MOLOSTOVA'S PEDAGOGY IN UKRAINIAN ACTING EDUCATION

Olena Moskalenko-Vysotska^{1a}, Yurii Vysotskyi^{2b}

¹ Associate Professor; e-mail: film_editor@ukr.net; ORCID: 0000-0002-1474-7741a

² Associate Professor; e-mail: bagsha@meta.ua; ORCID: 0000-0003-3994-69392

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

^b Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is the systematic identification and scientific analysis of the peculiarities of Iryna Oleksandrivna Molostova's pedagogical activity, to actualise her experience in the contemporary educational and artistic context. **Research methods.** The work uses historical-cultural and historical-biographical methods to reconstruct I. Molostova's pedagogical path; analytical and systemic-structural approaches to understand her pedagogical creativity in the context of key tasks of theatre education; a comparative-typological method to identify the uniqueness of her pedagogical style; a process of generalisation to determine the possibilities for updating her experience in the modern training of actors and teachers of performing arts. **Scientific novelty.** The article provides the first scientific analysis of I. Molostova's pedagogical approaches and the factors that contribute to her professional effectiveness in actor training. **Conclusions.** It has been proven that the pedagogical activity of Iryna Molostova (1968–1996, Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary) is a significant phenomenon in the history of the Ukrainian system of professional training of theatre and film actors. Her teaching practice was grounded in a thorough education in acting and directing, as well as in many years of theatre experience, which ensured the integrity and professional effectiveness of her pedagogical method. I. Molostova's pedagogical system aimed at the comprehensive development of the student's psychophysical apparatus, the formation of a creative personality, and joint work on creating a stage image. The leading principle of her pedagogy was the activation of a holistic psychophysical process, an orientation towards an internally motivated, effective and artistically organised stage of existence. The personality of I. Molostova, as an artist and citizen, played a decisive role in shaping her pedagogical influence, which contributed to the formation not only of professional skills in her students but also of a responsible worldview, and led to significant contributions by her graduates to the development of Ukrainian theatre and cinema.

Keywords: theatre pedagogy; acting skills; acting school; pedagogical method; cinema and theatre education in Ukraine; Iryna Molostova



Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY. Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.

The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

Підписано до друку: 29.05.2026. Формат 70x100 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 13,77. Обл.-вид. арк. 12,23.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5513

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014