

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І  
МИСТЕЦТВ**

**ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

**Кафедра музичного продакшну**

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**Розробка авторської звукової партитури вистави  
(на прикладі постановки п'єси І.Франка «Украдене щастя»  
у Національному академічному театрі ім. Лесі Українки)**

**Виконала:**

студент II курсу магістратури, групи МММ  
23-22, спеціальності 025 «Музичне  
мистецтво»

Папуша Дар'я Олегівна

**Керівник:** кандидат педагогічних наук,  
професор, заслужений діяч мистецтв України  
Белявіна Н. Д.

**Рецензент:** професор, доктор  
мистецтвознавства, професор кафедри  
музичного виховання Київського  
національного університету театру, кіно і  
телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого  
**Станіславська К.І.**

Допустити до захисту:  
протокол засідання кафедри  
від « 17 » листопада 2023р. № 3  
Завідувач кафедри \_\_\_\_\_  
( \_\_\_\_\_ )

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Особливості постановок п'єси І.Франка «Украдене щастя»</b>	
1.1. Історія створення п'єси І.Франка «Украдене щастя».....	7
1.2. Ретроспектива постановок п'єси І.Франка «Украдене щастя» в театрах та кіно.....	12
1.3 Актуальні постановки в драматичних театрах м.Києва.....	19
<b>РОЗДІЛ 2. Розробка авторської звукової партитури вистави за п'єсою І.Франка «Украдене щастя» у Національному академічному театрі ім. Лесі Українки</b>	
2.1. Аналіз звукової драматургії.....	26
2.2. Звукова експлікація вистави.....	36
2.3. Творчо-технічне рішення вистави .....	42
2.3.1. Театр ім.Л.Українки як осередок театральної діяльності м.Києва.....	42
2.3.2 Технічні характеристики постановки .....	46
2.3.3. Сучасний автентичний фольклор як основа музичної композиції вистави.....	48
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	69
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	71
<b>ДОДАТКИ</b> .....	75

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Театр - це вид колективного мистецтва. В наш час все ще залишається актуальним питання визначення ролі театрального мистецтва в інтелектуальному та культурному розвитку сучасного суспільства. Театр наразі є показником інноваційних та культурних метаморфоз нашого суспільства. Під тиском сьогodнішніх подій в нашій країні театр дещо змінився: деякі вистави набули нового змісту, дещо було викреслено з репертуарів, з'явилося багато нових п'єс, що мають сучасну проблематику. Нова, сучасна драматургія задає моду репертуару, дозволяє театрам іти в ногу з часом, а класична драматургія, так званий "репертуарний театр", на думку колишнього художнього керівника Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки М. Резніковича і досі існує як явище передусім задля виховання наступних поколінь [34], адже проблематика класичної драматургії і досі залишається актуальною, отримуючи нові сенси під впливом сучасних подій. Цей феномен можна пояснити тим, що п'єси передусім створювались на основі життєвих ситуацій, що завжди існували тою чи іншою мірою в людському суспільстві з часом змінюючи лише декорації.

П'єса "Украдене щастя" є соціально-психологічною драмою, тобто твором, в якому піднімається проблема зіткнення внутрішніх поривань героїв з соціальними обставинами, гострий конфлікт, що розвивається в постійній напрузі. В цій п'єсі описано конфлікт добра і зла, кохання і ненависті, питання зради та вірності, проблеми сімейних стосунків. І, як не дивно, в сучасному світі з трансформованими законами суспільства ця п'єса з її проблематикою все ще лишається актуальною, адже, як показує практика, люди не змінюються. Також, варто зазначити, що з плином часу зміни відбулись не тільки в репертуарі театрів, а і в роботі художньо-постановочної частини, зокрема і в роботі звукоцеху театру. Нові

технічні можливості дали змогу створювати цікаве звукове оформлення вистав, нові ефекти. Єдине, що залишається незмінним при створенні звукового оформлення вистав це написання звукових партитур для майбутнього відтворення тонкощів проведення цих вистав та для полегшення передачі вистави колегам. Більш розгорнуто ця тема буде розкрита у третьому розділі диплому.

Отже, сьогодні театр лишається актуальним видом мистецтва. В цьому дослідженні я хочу розкрити особливості роботи театрального звукорежисера при створенні звукової картинки вистави на прикладі п'єси І. Франка "Украдене щастя" в постановці Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки. Вважаю дослідження актуальним, так як театр залишається актуальним видом мистецтва, мистецькі технології продовжують свій розвиток, а значить і робота театрального звукорежисера постійно має в собі зміни, отримує додаткові технічні можливості і інновації.

**Мета** дослідження полягає у аналізі п'єси "Украдене щастя" та її звукової драматургії, розумінні принципу створення авторської звукової партитури твору, створенні звукової експлікації.

**Об'єкт** дослідження – п'єса Івана Франка «Украдене щастя» у постановках українських театрів.

**Предмет дослідження** – розробка звукорежисером авторської звукової партитури вистави.

**Задачі дослідження:**

- дослідити історію написання п'єси "Украдене щастя";
- виявити ретроспективу постановок п'єси "Украдене щастя" в театрах та кіно;
- вивчити актуальні постановки п'єси "Украдене щастя" в театрах Києва;

- описати та аргументувати творче та технічне рішення вистави «Украдене щастя» в Національному академічному драматичному театрі ім Лесі Українки:

- здійснити аналіз звукової драматургії вистави;
- створити звукову експлікацію вистави;
- охарактеризувати творчо-технічне рішення вистави

**.Методологія та методи дослідження:**

- *історико-теоретичні*: опис, аналіз, систематизація та узагальнення літератури з проблем дослідження;
- *емпіричні*: практична діяльність як театрального звукорежисера.

**Теоретична база дослідження:**

- праці з історії театру, психології та естетики театру В.Вовкуна, Н.Корнієнко, З.Лісси, Л.Левчук, С.Станіславської, Г.Фількевич;
- праці з історії та теорії музики Л.Корній, О.Серової, В.Шипа;
- дослідження зі звукорежисури Н.Белявіної, О.Бут, В.Власова, В.Дьяченка, В.Грищенко, Л.Рязанцева.
- сайти театрів міста Києва.

**Наукова новизна:**

*Уперше:*

- охарактеризовано творче звукове рішення вистави «Украдене щастя» І.Франка у Національному академічному драматичному театрі ім Лесі Українки:

- розглянуто актуальні постановки п'єси «Украдене щастя» І.Франка у театрах м.Києва

*Уточнено :*

- інформацію щодо історії створення п'єси «Украдене щастя» І.Франка

**Матеріалом** дослідження є наукові дослідження з естетики театру,

звукорежисури, особистий досвід автора, інтернет статті сайтів театрів тощо.

**Теоретичне і практичне значення.** Матеріали роботи можуть бути корисними, як в освітній діяльності, так і в практичному застосуванні. Інформацію може бути застосовано на лекціях та різних курсах, пов'язаних з дослідженням сучасної музики, а саме «Звукорежисура», «Концертна звукорежисура», «Студійна звукорежисура», «Театральна звукорежисура»

**Апробація результатів дослідження:**

Основні результати дослідження обговорювались:

XV науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 19 жовтня 2023 р.)

**Публікації:**

Папуша Д.О. Звукове оформлення вистави «Украдене щастя» за мотивами п'єси Івана Франка у Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки // «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» : Зб. наукових праць. Київ : НАКККіМ, 2023. С.167-168

**Структура дипломної роботи** обумовлена логікою розкриття теми, метою і завданням дослідження. Вона складається зі вступу, основної частини (з двох розділів, шести підрозділів, трьох підпідрозділів), висновків, списку використаних джерел (41 позиція) та додатків. Загальний обсяг роботи 78 сторінок, з них, основний текст складає 70 сторінку.

## **РОЗДІЛ 1. Особливості постановок п'єси І.Франка «Украдене щастя»**

### **1.1. Історія створення п'єси І.Франка «Украдене щастя»**

Варто почати з того, хто такий Іван Якович Франко. Іван Якович народився в родині сільського коваля в підгірському селі Нагуєвичі Дрогобицького повіту 27 серпня 1856 року. Навчався в сільській школі, спочатку в Нагуєвичах, а потім у Ясениці Сільній у Губичах. З 1864 по 1867 рік навчався в Дрогобицькій школі василіян, потім закінчив гімназію в 1875 році. Іванові Франкові було близько одинадцяти років, коли помер його батько, Яків Іванович. Про смерть батька Франко написав свій перший вірш у 1871 році. Вітчим, новий чоловік матері Івана - Григорій Гаврилик, добре ставився до свого пасинка та дозволив йому навчатися. Незабаром мати молодого гімназиста померла в 1872 році. Він дуже любив свою матір і присвятив їй свої вірші «Пісня і праця» (1883 р.) і поему «Гадки на межі» (1881 р.).

П'єса “Украдене щастя” була написана Іваном Франком на основі “Пісні про Шандаря”, яку записала сестра його подруги та першого кохання - Михайлина Рошкевич. З сім'єю Рошкевичів Іван Якович - тоді ще семикласник гімназист - познайомився коли батько сімейства Михайло найняв його репетитором для свого сина Ярика, чиї успіхи в навчанні бажали кращого. Тоді ж Франко написав свої перші вірші для студентського журналу «Друг» у Львові. Здружившись та поїхавши разом на канікули у Лолин, Ярик познайомив Франка зі своєю сестрою Ольгою, яка спершу прийняла того за “селяка” [25]. Однак, згодом між Іваном Яковичем і Ольгою зародились почуття і після кількох років палкого кохання Франко зробив Ользі пропозицію. Бажаючи зробити нареченому

подарунок Ольга підготувала збірку з народними весільними піснями Лолина. Роботою Ольги загорілась і її сестра Михайлина Рошкевич. І так у 1878 році Михайлина записала один з трьох варіантів “Пісні про шандаря” з вуст Явдохи Чигур з с. Долина Стрийського повіту [30; 26].

Саме ця пісня пізніше лягла в основу п'єси “Украдене щастя”. Зазначена п'єса вражає своєю широкою насиченістю українським фольклором, що є одним із найважливіших художніх засобів драматурга. Це дозволило Франку створити реалістичну народну драму, яка не лише вражає своєю глибиною, але й передає автентичний дух та національну специфіку. Використання народних мотивів та традицій не лише надає твору автентичності, але й робить його більш доступним та зрозумілим для глядача. Фольклор стає своєрідним мовником національної ідентичності та вираженням народних цінностей.

Однак, до офіційних заручин в Ольги та Івана справа так і не дійшла бо його, студента другого курсу Львівського університету, за доносом галицьких реакціонерів було заарештовано за участь у таємній соціалістичній організації як і інших працівників редакції журналу «Друг». І. Франко, який раніше був «соціалістом по симпатії, як мужик», вступив у соціалістичний і робітничий рух Галичини після звільнення з тюрми (він просидів майже вісім місяців у тюрмі, хоча засуджений був лише на шість тижнів), і почав активно боротися з австрійською монархією та носіями соціального та національного гніту. На фоні цього з примусу батька Ольга одружилась зі священником Володимиром Озаркевичем і народила сина Іванка (на честь коханого) та донечку Ольгу-Олену.

Паралельно Франко починає видавати журнал «Громадський друг» разом з М. Павликом. У ньому він публікує свої вірші «Товаришам із тюрми», нарис «Патріотичні пориви» та початок повісті «Воа constrictor». Коли журнал був конфіскований поліцією (після другого номера), назву було змінено на «Дзвін». У цьому місці Франко пише оповідання «Моя



зустріч з Олексою» та відомий вірш «Каменярі». Останній номер журналу, четвертий, називався «Молот» [16]. В цей час І. Франко завершив свої твори, включаючи сатиричний вірш «Дума про Наума Безумовича», повість «*Voas constrictor*» і відому статтю «Література, її завдання і найважливіші ціхи». Він вивчає твори К. Маркса та Ф. Енгельса, перекладає їхні розділи з «Капіталу» та розділи з «Анти-Дюрінга» та пише передмови до цих книг.

В кінці 1878 року І. Франко зробив «Ргаса» органом друкарів і перетворив його на орган всіх робітників Львова. Він починає видавати «Дрібну бібліотеку», пише для віденського «Слов'янського альманаха», пише кілька новел, включаючи «Муляра» для нової задуманої газети «Нова основа», «Борислав сміється», працює над перекладами творів Гейне «Німеччина», «Фауст» Гете, «Каїн» Байрона та ін., складає «Катехізіс економічного соціалізму...» І. Франко відвідає Коломийський повіт у березні 1880 року. На шляху письменника вдруге заарештовують через судовий процес, який австрійський уряд вів проти селян Коломиї. Після перебування в тюрмі протягом трьох місяців І. Франко був відправлений у супроводі поліція до Нагуєвичів і знову посаджено в Дрогобицьку тюрму, яку він потім описав у своєму оповіданні «На дні».

В кінці 1878 року І. Франко став редактором «Ргаса». Він починає видавати «Дрібну бібліотеку», пише для віденського «Слов'янського альманаха», створює кілька новел, включаючи «Муляра» для нової задуманої газети «Нова основа», «Борислав сміється», працює над перекладами творів Гейне «Німеччина», «Фауст» Гете, «Каїн» Байрона та ін., складає «Катехізіс економічного соціалізму...». Відвідає Коломийський повіт у березні 1880 року. По дорозі письменника вдруге заарештовують через судовий процес, який австрійський уряд вів проти селян Коломиї. Після перебування в тюрмі протягом трьох місяців І. Франко був відправлений у супроводі поліція до Нагуєвичів і знову посаджено в

Дрогобицьку тюрму, яку він потім описав у своєму оповіданні «На дні». У журналі «Світ» І. Франко публікує низку своїх революційних поезій, які згодом вийшли в збірку «З вершин і низин». Після припинення випуску журналу «Світ» І. Франко змушений був працювати в народовських органах «Діла» та «Зоря», щоб заробити на життя. У цей період І. Франко пише велику статтю «Іван Сергійович Тургенєв» і історичну повість «Захар Беркут» у журналі «Зоря».

У 1883 році Іван Франко опублікував брошуру під назвою "Жіноча неволя в руських піснях народних", в якій провів глибокий соціально-художній аналіз "Пісні про шандаря". Зміст цієї пісні описує такий сюжет: жандарм із Делятина приходить до своєї коханої. Її чоловік, Николайко, вбиває жандарма, а потім сам стає жертвою правосуддя і гине.

Франко розглядав цю пісню як важливий елемент, що відображає соціальні та моральні аспекти. Він вказував, що в цьому народному творі стара тема насильного розриву сімейних зв'язків представлена в новій формі. Жінка відверто ламає шлюб церковний і віддається жандарму, що виражає суспільну та емоційну драму. Чоловік, відчуваючи ганьбу, вбиває жандарма, а потім сам стає об'єктом правосуддя, закінчуючи своє життя ганьбливою смертю.

В 1886 році І. Франко обвінчався з курсисткою Ольгою Хорунжинською в Києві в колишній колегії Галагана «у позиченому сурдугі» (бо того бажала сама наречена) і повіз молоду дружину до Львова. Згодом, у 1914-му, вже маючи дітей він приведе додому і коханку, Целіну Зигмунтовську, яку представить як економку їхнього дому. Окрім цього пан Франко відверто заявляв, що Ольга йому скоріше вірний друг і вигідна партнерка аніж кохана жінка і мав ще кілька коханок протягом життя. Після того, як він був викинутий із «Зорі», автор змушений шукати роботу для себе. 1887 року Франко працював у прогресивному польському

виданні «Кур'єр Львовський». Цього ж року виходить книга під назвою «З вершин і низин».

У березні 1891 року Крайовий відділ Львівського сейму оголосив закритий конкурс на найкращу драму, призначений тривати до кінця вересня. Іван Франко вчасно подав свою п'єсу, але термін конкурсу був продовжений. Згодом, після того, як Франко кілька разів переробив п'єсу на прохання конкурсної комісії, в січні 1893 року драма була відзначена другою премією і рекомендована для постановки.

Оригінальною назвою п'єси став "Жандарм". Проте цензура втрутилася, стверджуючи, що виставлення на сцені такої важливої громадської постаті, як жандарм, є нецензурним. І так драма з'явилася на сцені лише після того, як Франко замінив жандарма на поштаря. У зміненій редакції, придатній для цензури, роль жандарма з'являлася лише в останній дії, де він приходив, щоб заарештувати головного героя Миколу. Однак, у відредагованій версії, яка була адаптована до вимог цензури, драма не була опублікована.

У 1893 році було опубліковано друге, доповнене видання збірки «З вершин і низин» І. Франком. І. Франко намагався зайняти посаду професора української літератури у Львівському університеті після смерті О. Огоновського 1894 року. Він з великим успіхом прочитав пробну лекцію, але не був допущений до кафедри.

І. Франко написав відому поему «Мойсей», щоб відреагувати на революцію 1905 року в Росії. В той же час І. Франко пише рецензію на книгу О. Брюкнера «Історія російської літератури» та пише статтю «Нова історія російської літератури». Крім того, він виступає зі своєю відомою статтею «Ідеї» та «ідеали» галицької москвофільської молодіжі», яку він опублікував у «Літературно-науковому віснику», в якій він викриває реакцію галицьких москвофілів.

В 1907 році І. Франка знову спробував зайняти посаду професора у Львівському університеті, але навіть не отримав відповіді. Письменник отримує моральну підтримку від громад Наддніпрянської України та Росії. В 1906 році Харківський університет присвоїв йому почесний ступінь доктора російської словесності. Однак представники Російської Академії наук вимагали, щоб письменник був обраний членом академії. Виступаючи в Чернігові, М. М. Коцюбинський називає Івана Франка людиною могутого голосу та дзвінкого поетичного слова, реалістом у кращому розумінні цього слова.

У 1915 році стан здоров'я письменника погіршився. Хворий на ревматоїдний поліартрит письменник переїхав до свого будинку у Львові весною 1916 року. 9 березня 1916 року він написав тут заповіт, у якому просив передати всю свою бібліотеку та рукописи Науковому Товариству імені Т. Г. Шевченка. 28 травня 1916 року помер Іван Якович Франко. 31 травня 1916 року тіло Франка було тимчасово покладено в орендовану труну. Лише через десять років, 1926 року, тіло Франка було перенесено на похорон у могилу на Личаківському кладовищі [16].

## **1.2. Ретроспектива постановок п'єси І.Франка «Украдене щастя» в театрах та кіно**

П'єса "Украдене щастя" вперше виставилася у Львові на сцені театру товариства "Руська бесіда" 16 листопада 1893 року. Режисером і виконавцем ролі Миколи Задорожного став видатний актор і режисер Кость Підвисоцький. Головні ролі у виставі виконали Антоніна Осиповичева, яка викреслила образ Анни, та Степан Янович, батько Леся Курбаса, який представив Михайла Гурмана, поштаря. Варто відзначити величезний успіх п'єси, оскільки на другій виставі глядачі влаштували Костьові Підвисоцькому гучні овації. Ця подія викликала значний інтерес

та обговорення, і на неї було присвячено численні статті. Один із театральних оглядачів, Теофіл Мерунович, відзначив, що твір Івана Франка має "дійсні мистецькі прикмети". Він підкреслив, що для цієї п'єси характерні "жива і послідовна акція, гарна мова, правда і міра, що характеризують високий талант". Мерунович зробив висновок, що поява "Украденого щастя" в Україні є "політичною подією", а сама драма є "оригінальним твором, де кожна сцена, кожний вислів дихають правдою. Його думка визначила, що ця драма є вірним виразом оригінальних рис українського народу. До кінця 1893 року п'єсу "Украдене щастя" вже успішно поставили у дванадцяти містах Галичини, де вона здобула сценічний успіх там, де грали її добре, за словами самого Франка. Однак, варто відзначити, що виключно у Львові грали п'єсу без персонажа жандарма до 1907 року, через незгоду культурно-освітнього товариства "Руська бесіда". На цьому етапі ролі виконувались аматорами, а вперше в Збаражі в 1907 році представники влади заборонили акторові виконувати роль жандарма.

У Києві п'єсу вперше поставили за режисурою Івана Карпенка-Карого у лютому 1904 року в приміщенні театру "Бергоньє" в першій редакції Івана Яковича Франка. На той момент ролі виконали сам Карпенко-Карий (Микола), Любов Ліницька (Анна) і Микола Садовський (Михайло). Пізніше, у 1912 році, на сцені театру М. Садовського у Києві відбулася прем'єра, а головну роль Миколи Задорожного виконав галичанин Северин Паньківський.

Варто зазначити, що повноцінна постановка драми за оригінальним текстом з'явилася на професійних сценах тільки у 1913 році у Кам'янці-Струмелівій. Театр "Руська бесіда" в Києві вперше взявся грати п'єсу для самого І.Франка на "Тернопільських театральних вечорах" у 1916 році. Талановите виконання ролі Миколи, представлене Василем Юрчаком, зачарувало автора п'єси. У ті роки актори Катерина Рубчакова (Анна) і

Йосип Стадник (Михайло), спільно з Юрчаком створили сценічний образ, який вразив глядачів.

Важливий момент у історії вистави відбувся в Збаражі у 1916 році, коли театральна трупа, організована Лесем Курбасом, включила постійну роль жандарма у виставу "Тернопільських театральних вечорах".

У 1932-1933 роках в Харківському театрі Революції під керівництвом режисера Ігоря Земгано та художнього керівництва Марка Терещенка вистава "Украдене щастя" гостро підкреслила соціальні протиріччя та пояснила людські відносини суспільними підвалинами.

П'єса багато років йшла на сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка.

Протягом сезону 1939-1940 років драма стала частиною репертуару багатьох українських театрів. Постановка у Київському театрі імені Івана Франка в 1940 році, народним артистом України Гнатом Юрою, відзначалася безсторонньою художньою об'єктивністю та соціально-психологічною глибиною в трактуванні образів. Оформлення вистави, підготовлене Моріцем Уманським, завдячує своєму часу. У постановці Гната Юри вистава йшла з Наталією Ужвій, Амвросієм Бучмою, Віктором Добровольським у головних ролях.

У 1956 році у виставі грали Дмитро Мілютенко, Михайло Задніпровський, Галина Яблонська.

В 1976 році Сергій Данченко створив постановку "Украденого щастя" у Львівському академічному театрі імені Марії Заньковецької. Його підхід сфокусувався на інтелекті, душі та розумі героїв, уникнувши фольклорно-пісенного колориту.

Замість того, щоб розташовувати сцену в типовій бойківській хаті з фольклорними елементами, Данченко вирішив акцентувати увагу на психологічних відносинах між головними героями Миколою, Анною і Михайлом. Він визначив сценічну поведінку кожного персонажа, надаючи

особливу увагу їхнім інтелектуальним, емоційним та моральним аспектам. У своєму підході Данченко акцентує на індивідуалізмі та виборі кожного героя, вказуючи, що винуватці конфлікту є у філософії крайнього індивідуалізму і неповаги до інших. Ця концепція робить усіх героїв рівними в психологічному плані, наголошуючи їхнє усвідомлення вибору та наслідків цього вибору. Своєрідною особливістю постановки є те, що Микола виступає як символ добра і співчуття, якому вдається опиратися суспільній стихії. Це акцентує не лише соціальні аспекти твору, але і внутрішній світ героїв.

Коли Сергій Данченко очолив Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка в Києві у 1979 році, він обрав «Украдене щастя» для свого дебюту на сцені франківців, з Богданом Ступкою у ролі Миколи. Вистава відвідала понад 300 аншлагів, виступала на багатьох фестивалях і форумах, а також гастролювала по Грузії, Далекому Сході, Білорусії, Австрії та Німеччині. Ця вистава спонукала багатьох акторів, включаючи Степана Олексенка, Віталія Розстального, Марину Герасименко, Ларису Хоролець, Валентину Плотнікову, Ірину Дорошенко та Володимира Нечепоренка. Можна сказати, що майже всі франківці пережили цю виставу в більших чи менших ролях.

До 100-літнього ювілею театру у 2020 році режисер-постановник Дмитро Богомазов поставив нову версію знаменитої п'єси. Тут відбувається радикальне переосмислення знайомої історії. Прем'єра відбулась в Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка 1 липня 2020 року. Роль Анни виконують народна артистка України Тетяна Міхіна та народна артистка України Анжеліка Савченко, Роль Михала - заслужений артист України Дмитро Рибалевський, народний артист України Євген Нищук та заслужений артист України Андрій Самінін, роль Миколи виконують - народний артист України Олександр Печериця та Олександр Ярема.

Нині, у рамках сучасності, "Украдене щастя" залишається знаковою постановкою. У Молодому театрі 13 лютого 2002 року сталась чергова прем'єра п'єси в режисурі Андрія Білоуса. Головні персонажі Микола (Іван Потапов), Анна (Дар'я Грачова) і Михайло (Віталій Бобух).

В даний час п'єса «Украдене щастя» йде у Київському академічному театрі «Золоті Ворота». Режисер цієї пластичної драми Іван Урівський, Прем'єра відбулась 14 травня 2016 року. Ролі виконують: Михайло - Андрій Поліщук, Анна - Дарія Пльондер (Наталія Тепли), Микола - Дмитро Олійник.

Ще одним варіантом постановки "Украдене щастя" стала прем'єра 16 липня 2023 року в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки в режисурі Євгена Храмцова. Тут ролі виконують Марія Гончарова (Анна), Олександр Крючков (Михайло) та Вячеслав Ніколенко (Микола).

На мою думку усі ці етапи історії вистави свідчать про її важливість в українській театральній культурі та розуміння соціальних проблем через образи, створені на сцені.

Окрім театральних постановок, п'єса "Украдене щастя" має також три екранізації.

Перша екранізація вийшла у 1952 році в режисурі Гната Юри за підтримки Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Зйомки відбувались на Київській кіностудії художніх фільмів на замовлення Центральної студії телебачення.

Творчо-постановочна частина фільму:

- Головний режисер Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка: Гнат Петрович Юра, народний артист СРСР;
- Художник: Моріц Уманський;
- Композитор: Наум Пруслін, заслужений артист УРСР ;



- Режисер фільму: Ісаак Шмарук;
- Оператор: Володимир Войтенко.

Акторський склад:

- Амвросій Максиміліанович Бучма, народний артист СРСР — *Микола Задорожний*;
- Наталія Михайлівна Ужвій, народна артистка СРСР — *Ганна*;
- Віктор Миколайович Добровольський, народний артист УРСР — *Михайло Гурман*;
- Микола Федорович Яковченко, заслужена артистка УРСР — *Війт, сільський староста*;
- Нонна Кронідівна Копержинська, заслужена артистка УРСР — *Сусідка*;
- Варвара Пилипівна Чайка, заслужена артистка УРСР — *Сусідка перша*;

Другою екранізацією п'єси став український радянський двохсерійний міні-серіал “Украдене щастя” в режисурі Юрія Ткаченка, що знятий у 1984 році на студії “Укртелефільм”.

Знімально-постановочна група:

- Сценарист: Василь Сичевський
- Режисер-постановник: Юрій Ткаченко
- Оператор-постановник: Геннадій Енгстрем
- Художник-постановник: Борис Жуков
- Композитор: Євген Станкович
- Звукооператори: В. Сегал, Георгій Стремівський
- Монтажери: Ольга Книженко, Лідія Крюкова
- Грим: Т. Маляревич
- Режисер: Г. Рузова
- Оператор: Ігор Мамай

- Асистенти:
  - режисера: Л. Лишевська, О. Жуковський
  - оператора: В. Мірошник, В. Чірко
- Майстер по світлу: М. Руденко
- У фільмі брав участь Державний заслужений академічний симфонічний оркестр УРСР, диригент — Федір Глущенко
- Консультанти: Дмитро Павличко, Романа Кобальчицька, Оксана Куца-Ковалишин
- Редактор: Тамара Бойко
- Директор фільму: Анатолій Москалюк

#### Акторський склад:

- Неле Савиченко — *Анна*
- Богдан Ступка — *Микола Задорожний*
- Григорій Гладій — *Михайло Гурман*
- Анатолій Білий
- Микола Гудзь
- Юрій Дубровін
- Микола Олійник
- Юрій Рудченко
- Микола Шутько
- Тамара Яценко
- В епізодах: В. Макаров, Дмитро Миргородський, М. Подолук, Л. Подолук

Останньою екранізацією нині є чотирисерійний мінісеріал в режисурі Андрія Дончика. Серіал вийшов у листопаді 2004 року українською мовою на телеканалі 1+1. Ця екранізація на відміну від двох попередніх дещо відрізняється. Режисер переносить героїв у першу половину 1990-х років і додає класичну основу до сучасних подій, перетворюючи трагедію на мелодраму. Світ змінився за сто років, але

людські пристрасті залишилися незмінними. Любовний трикутник, у якому опиняються молода вчителька Анна, її чоловік-бізнесмен Микола та її перше кохання Михайло, так само безвихідний і трагічний. Події відбуваються на Західній Україні початку ХХІ століття.

Знімально-постановочна група:

- Сценаристи: Сергій та Марина Донченки
- Режисер: Андрій Дончик
- Оператор: Володимир Гуєвський
- Художник: Георгій Усенко
- Продюсери: Олександр Роднянський, Володимир Оселедчик
- Композитор: Святослав Вакарчук

Акторський склад:

- Наталя Доля - *вчителька молодших класів Анна*
- Анатолій Пашинін - *Михайло Гурман*
- Олексій Богданович - *Микола*
- Віталій Лінецький - *Олексій, зведений брат Анни*
- Євген Пашин - *Паша, зведений брат Анни*
- Лариса Руснак - *Задорожна, мати Толіка*
- Єременко Олена - *Вчителька*
- Ніна Касторф - *Мати Михайла*
- Олена Стефанська - *Анастасія Володимирівна*
- Георгій Морозюк - *епізод*

### **1.3 Актуальні постановки в драматичних театрах м.Києва**

У першому розділі під час історичного екскурсу в життя п'єси “Украдене щастя” на сцені було також поверхово згадано і про актуальні постановки в київських театрах. Тож тепер детальніше.

У Молодому театрі 13 лютого 2002 року сталась чергова прем'єра п'єси. Режисер-постановник Андрій Білоус, вилучив фольклорні елементи з постановки. Натомість переносить глядача в скромну квартиру опального письменника Миколи у Харків 1937 року. При цьому вона відмічається відсутністю пафосу та лаконічністю, що робить дію максимально витонченою. Головні персонажі, Микола (Іван Потапов), Анна (Дар'я Грачова) і Михайло (Віталій Бобух), зазнають випробувань, що стають не лише моральним та родинним випробуванням, але і самопосвятою. Конфлікт в їхньому трикутнику не виникає з егоїстичних мет, а представляє собою загальнолюдську проблему, витончено викриту у п'єсі.

Режисер вдається до акцентування на індивідуальних особливостях кожного героя, вказуючи на те, що конфлікт є результатом загальнолюдських цінностей та почуттів, які виявляються в умовах несприятливого соціального середовища.

Особливий акцент робиться на діалозі між Анною і Михайлом, який не є примусовим об'єднанням "жертви" і "ката", а навпаки, стає парадоксальним вираженням їхніх почуттів, які єдиним вихідним шляхом в умовах нереальної реальності. Вистава вирізняється аскетичністю, недомовками та глибоким підтекстом, а слова часто заважають осмисленню ситуації, особливо в епоху великих терорів.

Режисер, здавалося б, вдало вилучає "ідейно шкідливі" елементи, зосереджуючись на емоційному та моральному багатстві героїв. Поява Михайла, що представляє енкаведиста, розглядається як акт "честі" суспільства-визволителя.

У фіналі п'єси, за всієї абсурдності умов, вчинок Миколи стає своєрідним свідченням тогочасних думок і поривань, виражених в екзистенційно налаштованому суспільстві. Це дозволяє кожній людині, незалежно від її суспільного статусу чи поглядів, сподіватися на справедливість або, можливо, існування такової.

До 100-літнього ювілею театру у 2020 році режисер-постановник Дмитро Богомазов поставив нову версію знаменитої п'єси. Тут відбувається радикальне переосмислення знайомої історії. Прем'єра відбулась в Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка 1 липня 2020 року. Роль Анни виконують народна артистка України Тетяна Міхіна та народна артистка України Анжеліка Савченко, Роль Михала - заслужений артист України Дмитро Рибалевський, народний артист України Євген Нищук та заслужений артист України Андрій Самінін, роль Миколи виконують - народний артист України Олександр Печериця та Олександр Ярема.

Тут режисер відмовляється від традиційних соціальних, побутових та етнографічних деталей, пропонуючи сучасний тлумачення п'єси. Він перетворює історію трикутника між Миколою, Анною і Михайлом у складний психологічний розповідь, яка не лише стосується неможливості знайти щастя на чужому нещасті і не лише про "вкрадене" щастя та бажання відплати. Конфлікт тепер виявляється на багатьох рівнях глибинних, сутнісних категорій людського існування, таких як обітниця, зрада, пристрасть, честь, совість та прощення. Режисер об'єднує взаємовиключні поняття, переосмислюючи їх, і руйнує звичне сприйняття цих понять. Він переносить історію взаємодій персонажів та подій на парадоксальний рівень існування, в інший вимір свідомості з власними законами та потребою відповідності.

Однак режисер уникає надання конкретних відповідей на питання про те, що або хто керує діями героїв: чи це Бог, Фатум, чи сам вир цього незбагненого виміру. Цей вимір здатний впливати на людину, спокушати, бавитися долями та примушувати її порушувати межі людських та божих законів. У цьому контексті, людина, втрачаючи контроль, самотійно вибирає безвихідь, що веде до руйнування.

В даний час п'єса «Украдене щастя» йде у Київському академічному театрі «Золоті Ворота». В цій пластичній драмі, адаптованій режисером Іваном Урівським, “любовний трикутник” Михайло-Анна-Микола, отримав інший погляд на історію і зачаровує глядачів містикою, коли нічний гість Михайло якось підозріло з'являється з нічого, хоча всі вважали, що він давно помер. Прем'єра відбулась 14 травня 2016 року. Ролі виконують: Михайло - Андрій Поліщук, Анна - Дарія Пльондер (Наталія Тепли), Микола - Дмитро Олійник.

Ще одним варіантом постановки “Украденого щастя” стала прем'єра 16 липня 2023 року в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки в режисурі Євгена Храмцова. Тут ролі виконують Марія Гончарова (Анна), Олександр Крючков (Михайло) та Вячеслав Ніколенко (Микола). Цитуючи режисера - “Класичний текст на те й класичний. Його можна ставити про те, що тобі болить... Та особисто мені не давала спокою остання фраза п'єси – вона зазвичай є суттю твору. Михайло перед смертю говорить до Миколи – свого вбивці: «Спасибі тобі! Ти зробив мені прислугу, і я не гніваюсь на тебе! Я хотів і сам собі таке зробити, та якось рука не піднялася». Думаю: стоп, це історія не лише про кохання, інакше Михайло з Анною переїхали б жити в інше село, і – happy end! Але ж у Франка все набагато глибше. Мені здається, тут більше про внутрішню боротьбу – про зведення рахунків з собою та з Богом... Мабуть, усі ми з початком війни, переживаючи страшні трагедії, читаючи про загибель дітей, ставили собі запитання: якщо він – Бог – є, де він? Як міг таке допустити?... Михайло сподівався знайти гармонію, віднайти в собі Бога завдяки кохання, проте через нього усі троє нещасливі, і людина не може собі цього пробачити. У кожного в житті були моменти, коли нібито все нестабільно, але ти відчуваєшся абсолютно щасливим. А бува й навпаки, коли в усьому ніби таланить і гроші є, і в особистому житті все в порядку,

а щось гризе... Оцим пошуком гармонії, балансу, Бога в собі ми і намагалися займатися” [40].

## **РОЗДІЛ 2. Розробка авторської звукової партитури вистави п'єси І.Франка «Украдене щастя»**

### **2.1. Аналіз звукової драматургії**

Варто почати з того, що звукове оформлення драматургічних вистав дуже схоже по принципу на звукове оформлення в кіно. У світі мистецтва роль музики може змінюватися в залежності від жанру та формату вистави чи фільму. Наприклад, в опері музика виступає як рушійна сила розвитку, де її закони визначають структуру і розвиток драматургії, підпорядковуючись законам розвитку музичних тем та композицій. Навпаки, у кіно та драматичних виставах музика може мати інші функції. В цих жанрах музика часто не є прив'язаною до тексту, але, натомість, залежить від образів персонажів на екрані або на сцені, їхніх висловлювань, змін в часі, ландшафті, або предметів, що розгортаються в дії. Більше того, у драматичних виставах та кіно музика може використовуватися як фон, або навіть як самостійний фактор, що створює атмосферу чи контрастує з тим, що відбувається на сцені чи екрані. Таким чином, роль музики в цих жанрах виявляється багатогранною, здатною підкреслити емоції, атмосферу та глибину сюжету.

У драматичних виставах існує цікава особливість щодо використання музики, яка може бути подана як театральна (або закадрова), так і внутрішньовиставна. Театральна музика призначена для публіки і

служує засобом допомоги глядачеві зрозуміти сцену та відчутти емоційний настрій дійства. З іншого боку, внутрішньовиставна музика може включати в себе різні джерела, такі як радіо, телевізор, музичний програвач, дзвінок телефона і т. д. У цьому випадку музика виконує роль аудіо-подачі, яка створює атмосферу та виконує функцію звукових ефектів, роблячи сцену більш живою та реалістичною.

Наприклад, у виставі "Украдене щастя" внутрішньовиставною музикою слугує трек "Yelena - ДахаБраха" ("Єлена - ДахаБраха"), який відображає музичних героїв, що приїхали на ярмарок у село. Це стає своєрідним втіленням музики, яка воскрешає атмосферу і відтворює події внутрішнього світу героїв через звуковий елемент.

У виставах іноді звук може бути замінений іншими аудіо-явищами, такими як шумові ефекти, мова і т.д. Звуковий ландшафт може складатися з декількох шарів, що означає, що музику можуть супроводжувати різноманітні звукові ефекти, а також мова, яка може накладатися на них. Іноді всі ці елементи можуть присутні одночасно, і їх можна відрізнити через виявлення їхнього різноманітного аудіального характеру. Режисер використовує аналіз людського слуху для того, щоб розрізнити та інтерпретувати взаємопов'язані елементи звукового ландшафту.

Спираючись на працю Наталі Дмитрівни Белявіної, музика, як правило, виступає в ролі конструктивного елемента, що активно сприяє розвитку та поглибленню сюжету в кожному конкретному епізоді. Порівняно з літературою, де суб'єктивні роздуми автора частково визначають характер музики, в театрі музика може діяти в тій же площині, сприяючи розкриттю емоцій та розвитку дії на сцені. Підсилюючи атмосферу та визначаючи емоційний фон, музика відіграє ключову роль у виведенні вистави на новий рівень виразності.

У контексті музично-звукового оформлення вистав важливо пам'ятати, що музика виконує кілька ключових функцій:



- тема внутрішніх переживань героя: музика може служити як відображення внутрішнього емоційного стану персонажа, допомагаючи актору і світлу ілюструвати цей стан для глядачів. Це створює поглиблення в емоційний світ героя та поліпшує враження від вистави.
- загальна тема ситуації: музика може виражати загальний настрій або тему конкретної сцени чи ситуації вистави, вносячи додаткові шари значень та атмосфери.
- тема взаємин між персонажами: музика може також підкреслювати та виражати взаємини між персонажами, відтворюючи їхні взаємодії, конфлікти або спільний розвиток у сюжеті.
- провідна тема (лейтмотив): виступаючи як ключовий музичний мотив, провідна тема може стати характерною та впізнаваною музичною основою, яка пов'язана з певним елементом вистави, наприклад, з персонажем або головною ідеєю.
- контртема провідної теми: контртема, що супроводжує провідну тему, може виконуватися як театральна, так і внутрішньовиставна музика. Вона додає додатковий аспект до провідної теми, створюючи багат шаровий та насичений музичний пейзаж.

На думку провідного звукорежисера Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки Алли Муравської, театрі лейтмотиви виконують роль, подібну ролі актора. Це порівняння можна провести через те, що, подібно до того, як актори уособлюють особистість героїв і зберігають постійне місце в розвитку сюжету, лейтмотиви, з'являючись у різних частинах вистави, створюють постійний звуковий зв'язок, який уособлює музичні теми або мотиви. Навіть тоді, коли лейтмотиви не звучать напряму, в їхньому повторенні або трансформації глядач може впізнати ту саму музичну ідентичність, що і в акторській грі героїв.

Драматургічна безперервність музики у виставі досягається завдяки зв'язку між різними появами лейтмотивів, які можуть з'являтися як незмінні, так і видозмінені мотиви. Це створює аудіовізуальний зв'язок між минулими і поточними сценами, що має музично-драматургічний характер. Зокрема, лейтмотиви також служать іншим цілям, таким як доповнення характеристики образів. Вони виражають характер персонажів через національні, соціальні та емоційні аспекти, розкриваючи їхню сутність та створюючи портрет героя на звуковому рівні, що може бути недоступним для візуального вираження.

При аналізі звукової драматургії, необхідно також враховувати вплив музики та звукового супроводу на психологію сприйняття глядача. Факт того, що герої фільмів сприймають події в світі вистави так само, як і ми, є психологічним явищем, яке ми приписуємо їм завдяки музиці. Ключові моменти в житті героя відіграють вирішальну роль в сюжеті. Наприклад, солдат помітив ворога, злодій побачив бажаний предмет, мати знайшла втрачену дитину, ревнивець побачив дружину в компанії свого друга і так далі. Сприйняття героя є основою для його дій, воно впливає на розвиток сюжету та має наслідки. У подібних ситуаціях музика виступає джерелом інформації про сприйняття. Вона допомагає глядачеві відчувати емоційний стан героя, розуміти його переживання та власне відчуття. Музика стає ефективним інструментом, який поглиблює емоційну зв'язаність глядача з персонажем та подіями, надаючи їм додатковий шар значень та вражень. Таким чином, музика виступає не лише як звуковий елемент, але і як ключовий керівник емоційного сприйняття та розуміння сюжету.

У виставі "Украдене щастя" трек "Ванюша - ДахаБраха" використовується для виразного розкриття емоцій та переживань трьох основних героїв, які зіштовхуються зі спільною проблемою. Кожен з персонажів має свою внутрішню історію:

- Микола переживає тривогу і страх втрати своє щастя з Анною. У фінальний момент він усвідомлює, що це кінець їхнього сімейного життя, але боїться визнати це собі. Його тривожна тема відображається через "голочки" страху та бажання помилитись у власних висновках.
- Анна, вже втративши надію на повернення коханого Михайла, несподівано чує, що його шукають. Вона переживає страх вважати її зрадницею, що "проклинає її", і турбується за можливу зустріч, але все ще кохає його.
- Михайло сумує за втраченим щастям з Анною, а потім розуміє, що топить і себе, і Анну. Він корить себе за свою слабкість і вирішує завершити своє життя.

Музичний супровід з використанням тривожної віолончелі та містичного шепоту додає атмосферу тривоги та містики, особливо враховуючи те, що на початку історії персонажі вважали Михайла мертвим. Таким чином, музика стає ефективним засобом передачі внутрішніх станів та допомагає глядачеві глибше зануритися у психологію кожного персонажа.

Іноді музична композиція стає ключовою для розуміння глядачем способу, яким персонажі вчиняють та переживають події. Наприклад, після першого випадку зради Михайла Анною, коли їх заарештували, музика змінює тему кохання на загальнотривожну (в кульмінаційний момент). Це метафорично відзначає підозру, яку відчуває Микола, та виникнення мук совісті у Михайла і Анни.

Хоча, як виявляється пізніше в історії, Анна обирає інший шлях, повністю приймаючи свої почуття до Михайла та готуючись внутрішньо до всіх можливих проблем, що виникають від такого неприпустимого в суспільних стандартах кохання. У той час Михайло, виявивши певну чоловічу солідарність до Миколи і, по суті, виявивши трусість, вирішив

просто піддатися ситуації та страждаючи від докорів совісті, просто пливе за течією. Цей момент виступає важливим драматичним вузлом у виставі, визначаючи розвиток подій та внутрішній конфлікт персонажів.

Використання шумових ефектів зазвичай асоціюється з конкретними подіями, і у порівнянні з музичними ефектами це менш художній прийом. Шумові ефекти, аналогічно до музичних, часто не несуть в собі багатозначність, яка створює напругу та викликає очікування розвитку подій у виставі. Важливо враховувати, що не лише глядачі, але й самі персонажі сприймають звукові явища, такі як дзвін дзвоника чи телефона, або людські голоси. Таким чином, звукові ефекти стають не лише інформацією про сприймання, але і важливою частиною відчуттів та емоцій героїв, сприяючи взаєморозумінню їхніх переживань.

Музика виступає як важливий засіб вираження вольових актів персонажів у виставі, передаючи процес дозрівання їх рішень. Декілька ключових моментів, де цей аспект особливо виразно виражений:

- рішення Анни віддатись Михайлу: момент, коли Анна приймає остаточне рішення віддатись Михайлу і відкрито це заявляє Миколі, супроводжується треком "Весна - ДахаБраха". Обрана музика підкреслює почуття Анни і невідворотність її рішення стосовно відносин з Михайлом, роблячи цей момент символічним.
- рішення Миколи відректись: у моменти відвертих зізнань Анни Микола приймає рішення відректись від усього. Трек внутрішньої рефлексії "Дрімота - НАЗВА" супроводжує його внутрішній конфлікт і важливі рішення, підкреслюючи його внутрішню боротьбу та роздуми.
- фінальна сцена і вбивство Михайла: у фінальній сцені Микола, піддавшись тиску кумів та знаходячись у стані афекту, вбиває Михайла. Трек "Ванюша - ДахаБраха", що супроводжує

переживання тріо головних героїв, розкриває напружені емоції та ключовий вольовий акт, що має вирішальне значення для сюжету.

Важливість цих музичних виборів полягає в тому, що треки ілюструють прийняття важливих рішень героями, розширюючи глибину і сенс історії, дозволяючи глядачеві розглядати події під іншим кутом.

Музика виступає не лише як супровід до конкретних сцен чи епізодів, але і як емоційний коментар, що охоплює цілі комплекси вистави. Її роль полягає в тому, щоб емоційно взаємодіяти з глядачем, створюючи не тільки атмосферу на сцені, але й допомагаючи глядачеві відчувати та розуміти почуття персонажів.

Музика також виконує декілька ключових функцій:

- узагальнення настрою сцени: часто вона служить для передачі загального настрою сцени, паралельно взаємодіючи з візуальним викладом подій. В цьому випадку, музика доповнює враження і створює повніше сприйняття вистави.
- контраст і коментарі: музика може контрастувати з візуальним викладом, створюючи активний коментар глядача. Вона може викликати реакції, спонукати до роздумів чи вказувати на особливості сцени, що потребують уваги.
- пробудження симпатії чи антипатії: музика викликає емоційні реакції, сприяючи формуванню симпатії чи антипатії до персонажів або ситуацій. Вона непрямо додає до сюжету, розширюючи сприйняття глядача.
- зв'язок драматургії з зоровою частиною: музика встановлює зв'язок між минулим, теперішнім та майбутнім рухом дії, допомагаючи об'єднати драматургічні компоненти з візуальним враженням. Це додає глибини і аналізу сцені, а також допомагає глядачеві краще розуміти емоційну сутність подій.

Таким чином, музика виступає як важливий елемент, який розширює та поглиблює емоційний досвід глядача, роблячи його більш інтегрованим у світ вистави.

Музика виступає не лише як простий супровід до окремих відрізків вистави, але і як засіб, що пов'язує їх між собою в іншому контексті. Там, де дія вистави об'єднує окремі зорові епізоди за принципом причинного зв'язку, базуючись на ролі персонажів та їхніх дій, музика робить це своєю власною виразністю, стилем, національним характером і лейтмотивами. Музика фактично стає активним елементом, який сприяє об'єднанню різних частин вистави. Її виразні музичні елементи створюють своєрідний поглиблений контекст і зв'язок між різними епізодами. Лейтмотиви, національний колорит та стиль музики визначають особливості та емоційні нюанси вистави, роблячи музику не просто фоном, а активним учасником у розкритті подій.

Найпростішим способом забезпечення композиційного зв'язку між послідовними сценами є використання музичної фрази, яку розвивають на протязі кількох різних за змістом сцен. Музика, завдяки своєму єдиному стилю та розвитку, виступає об'єднуючим елементом, який узагальнює різні епізоди і вказує на їхній внутрішній зв'язок. Такий прийом підкреслює єдність та цілісність вистави, роблячи музику ключовим компонентом для створення зв'язку між різними частинами.

Таким чином, музика виступає як ключовий компонент, що додає глибину та консолідує різні аспекти вистави, забезпечуючи сприйняття глядача не лише зоровим, а й аудіальним способом.

Враховуючи написане вище, поліфункціональність та багатоплановість звукової сфери в театральному мистецтві представляють собою різні аспекти. Поліфункціональність виникає, коли одна звукова структура виконує різні завдання відносно інших аспектів вистави.

Спрощено кажучи, це означає, що один аудіоелемент виконує кілька різних функцій протягом певного етапу фільму.

З іншого боку, багатоплановість виникає, коли звуковий ряд складається з кількох наслоєних один на одного аудіопланів або звукошумових планів, кожен з яких відповідає за конкретне завдання. Отже, різні аспекти звукового середовища організовані в різні шари.

Важливо враховувати, що багатоплановість та поліфункціональність можуть існувати одночасно. Багатоплановість вимагає, щоб різні звукові елементи мали свої ролі та завдання, а поліфункціональність дозволяє одному звуковому елементу виконувати кілька різних функцій. У кінцевому підсумку ці характеристики забезпечують багатогранність та багатоплановість звукового ландшафту вистави, роблячи його більш насиченим та змістовним. Поліфункціональність та багатозначність музики викликають у глядача різні асоціації та відтінки, що призводить до збагачення його переживань. Це означає, що музика може мати кілька значень чи функцій одночасно, надаючи аудиторії можливість розглядати його з різних точок зору. Багатозначність може бути реалізована через розщеплення звукової течії, коли різні звукові елементи, що можуть виконувати різні завдання, поєднуються в єдине музичне ціле. Цей процес дозволяє звуку виконувати різноманітні функції та приносити різні аспекти до зображення, створюючи багатогранні та емоційно насичені аудіосценарії у виставах.

Важливим елементом у театральних постановках також є тиша. Тиша в музиці виконує різноманітні завдання та може мати виразні функції, хоча сама по собі є відсутністю звукового матеріалу. У музичному контексті тиша може бути використана як елемент фразування та архітектоніки музичного розвитку. Вона може посилювати напругу, відсувати розв'язку, доводити до кульмінації виразності або служити засобом приглушення виразності музичного звучання. Також тиша відіграє

важливу роль у створенні деяких засобів музичної артикуляції. У моменти тиші слухач може сприймати і відчувати напруження, створене попереднім або очікуваним звучанням. Важливою є роль тиші перед початком твору та після його закінчення, коли вона може залишати слухача в стані очікування чи сприйматися як частина внутрішньої реакції на музичний враження.

У театрі тиша відіграє особливу роль, може бути наповнена виразною жестикуляцією, передавати очікування або надавати слухачеві можливість власного роздуму. В декламації віршів і літературної прози тиша стає важливим елементом, що дозволяє думкам та уяві слухача розгортатися в моменти пауз.

Тиша володіє значущістю в драматургії, виступаючи як період між звуковими сценами і заповнюючи її власним ефектом. Тиша може бути роздільною лінією між епізодами, заповненою враженням та очікуванням. Також існує тиша, яка "супроводжує" сцени, підсилюючи їхню драматургічну сутність.

В театрі тиша виконує різноманітні функції, завжди володіючи великим драматичним напруженням. Вона може мати різні варіації, і її значення може змінюватися. Наприклад, тиша може "звучати" в поєднанні з певною сценою або звуковим явищем, що передувало їй і слідує за нею. Такий ефект тиші може виникати тільки в контексті конкретного візуального або звукового змісту. Специфіка тут полягає в тому, що обидва аспекти, як візуальний, так і звуковий, рухаються паралельно. Тиша виступає як своєрідна стоянка для звукового потоку; поки вона триває, зупиняється рух звукових явищ. Однак важливо, щоб така пауза була драматично обґрунтованою, щоб вона слугувала елементом драматургії та відзначалася власною сутністю.

Якщо вже і досліджувати особливості музичного супроводу вистав, то варто і написати про психологію сприйняття музики до вистав. Музика для вистав є двох видів: та, яку підбирають з самостійних аудіоматеріалів



(пісень, закінчених інструментовок композиторів (наприклад Шопена чи Моцарта), тощо) або та, яку пише під виставу власне композитор.

При сприйнятті автономної музики слухач може виділити три основні фактори: відчуття, цілісні звукові уявлення та емоційні переживання. Емоційні переживання поділяються на дві категорії: емоційна реакція на виразність музики та естетична реакція. У разі сприйняття вокальних і сценічних жанрів досвід ускладнюється, оскільки музичні враження поєднуються з семантичним змістом слів. Розуміння сенсу тексту впливає на сприйняття музики, і слухач намагається зрозуміти взаємозв'язок між музичним супроводом і текстом.

Чим більше факторів слід враховувати при слуханні, тим складніше сприйняття, і тим більше психічних процесів відбувається у слухача. Межі можливостей сприйняття впливають на вибір художніх засобів.

У виставі, з урахуванням різноманітності факторів і їхньої внутрішньої диференціації, від глядача вимагається особлива установка сприйняття. Це ґрунтується на одночасному розумінні декількох планів розвитку, але це ускладнення виникає через різницю у побудові цілісності між візуальною і звуковою сферами. Під час прослуховування музики ми організуємо горизонтальні і вертикальні звукові комплекси в цілі фрагменти. З візуальними явищами ми вчимося розпізнавати структуру на основі життєвого досвіду та приналежності до зображуваного предмета.

У музиці процес визначення структур базується на асоціативних зв'язках, що виникають в уявленні слухача через його музичний досвід та слухові навички. Естетичне та емоційне переживання музики залежать від тих основних ментальних актів, які перетворюють звукові структури в музично осмислені цілісності та уявлення. Ці три фактори музичного переживання також взаємодіють при сприйнятті виставної музики. Проте, оскільки виставна музика зазвичай має конкретний об'єкт, який вона

ілюструє, тут виникає ще четвертий фактор: спрямованість на ілюстрований зміст.

Фактор відчуття, ймовірно, найменше піддається змінам: він впливає на наш слух навіть тоді, коли музика не повністю усвідомлюється свідомістю. Музичні стереотипи викликають фізіологічні реакції, і композитори використовують їх для того, щоб сприяти певним емоційним відгукам у слухачів.

У театральній музиці деякі аспекти музичного переживання можуть зазнати змін, зокрема в контексті спрямованості на конкретну сцену. Фізіологічний вплив музики може залишатися незмінним навіть для тих, хто не має високого рівня музичності чи великих знань у музичній сфері.

Найбільші відмінності в сприйнятті виставної музики порівняно з автономною музикою проявляються в області музичних уявлень, особливо в сприйнятті звукових цілісностей. Сприйняття цілісності музичних структур у виставній музиці відбувається, в основному, на периферії свідомості слухача та лише в рідких випадках стає об'єктом його основної уваги. Увага глядача завжди розподіляється між кількома напрямками: зоровими уявленнями, предметами, які знаходяться на сцені і їх взаємозв'язками, а також супроводжуваними це аудіофонами, зокрема, музикою.

Таким чином, визначення структури звукових цілісностей у виставі може здійснюватися лише в певній частині свідомості глядача, на відміну від сприйняття автономної музики, де вся увага аудиторії зосереджена виключно на звукових структурах. Тут центральним фактором є зоровий аспект. Музика, коли вона звучить в межах сцени і пов'язана з подіями в образотворчому світі, привертає увагу слухача, як об'єктивно пов'язана з явищами світу п'єси.

Таким чином, створення структури з звукових відчуттів та їх інтеграція в музично осмислені цілісності відбувається на межі

різноманітної інтелектуальної діяльності, яка необхідна для розуміння образотворчого шару вистави.

Використовуючи як приклад виставу “Украдене щастя” Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки, можна спостерігати такі види музичного супроводу:

- тема внутрішньої рефлексії героя до подій, що його оточують (тема Миколи - “NAZVA - Drimota” (“НАЗВА - Дрімота”))
- загальна тема тривоги тріо головних персонажів (Микола-Анна-Михайло - “ДахаБраха - Vaniusha” (“ДахаБраха - Ванюша”))
- контртема теми внутрішньої рефлексії героя - тема кохання (Анна-Михайло - “ДахаБраха - Vesna” (“ДахаБраха - Весна”))
- теми, що безпосередньо на сюжет не впливають, але підсилюють характер сцени або підкреслюють атмосферу чи часову епоху сцени\вистави (теми музик “ДахаБраха - Yelena” (“ДахаБраха - Єлена”) та “GG ГуляйГород - Obruch” (“ГГ ГуляйГород - Обруч”)).

В контртемі - трєці “Весна”, як і в інших творах гурту великий акцент на мелодії та інструментах. Доволі швидкий темп пісні, солуючий акордеон. Пісня має класичну структуру народної пісні зі вступом, куплетами і приспівом але тут велика увага приділяється імпрровізації між складовими пісні. Текст пісні - народний, наповнений символізмом і метафорами і хоч це і веснянка з позитивними наративами, однак сама мелодія є мінорною і дещо тривожною не зважаючи на її м’якість.

Цей трек був використаний мною при музично-шумовому оформленні вистави “Украдене щастя”, як тема кохання головних героїв Анни та Михайла. За п’єсою кохання це було доволі складним і має нещасливий фінал, тож настрої треку на мою думку цілком відповідає настрою стосунків між Анною та Михайлом - тривожне, мінорне і з долею надії на щастя.

Темою рефлексії головного героя Миколи був обраний трек “NAZVA - Drimota” (“НАЗВА - Дрімота”) з декількох причин:

- по-перше, текст пісні (“*Ой на горі на все поле я співав про своє горе*”), адже Микола насправді доволі відверта людина, проста і відкрита тому і страждання таких людей зазвичай мають вихід і добре помітні оточуючим;
- по-друге, за баченням режисера Євгена Храмова, Микола, як людина вже доволі зріла (45 років на момент дії п’єси) при молодій гарній дружині так і не обзавівся з нею дітьми і це вважаю доволі болюча для нього тема (хоч на мою думку не надто розкрита в самій виставі), яка підкреслилась присутністю дитячих голосів в самому треку.

Темою тривоги тріо головних героїв Микола-Анна-Михайло був обраний трек “ДахаБраха - Vaniusha” (“ДахаБраха - Ванюша”) бо стилістично композиція відповідає затребуваному духу часу, є мінорною, тривожною, з достатньо сумним текстом (що звучить в момент коли заарештований Микола бачить зраду коханої Анни з Михайлом) і навіює думки про те, що зараз буде щось погане, чого власне і добивались.

## 2.2 Звукова експлікація вистави

Під час розробки експлікації, було здійснено аналіз композиції вистави. Композиційна структура є класичною структурою драматичних творів:

1. Початок.
2. Експозиція головних образів та тем (тема кохання Анни та Михайла (ДахаБраха - Весна) (Додаток А.2), контртема попередньої - тема внутрішніх переживань і болю Миколи (NAZVA - Дрімота) (Додаток А.4), загальна тема тривоги

головних персонажів (ДахаБраха - Ванюша) (Додаток А.1), теми середовища (Гавкіт собак, ДахаБраха - Yelena (Додаток А.3), GG ГуляйГород - Obruch (Додаток А.5)).

3. Зав'язка - протягом всієї вистави формується декілька зав'язок дій де фігурують такі комбінації головних героїв: Анна - Микола, Анна - Михайло, Микола - Михайло - Анна.
4. До кульмінації відбувається сцена осуду пари Анна - Михайло під час сільських гулянь, сцена, де Миколу вчать як варто поводитись з дружиною зрадницею та її коханцем.
5. Розв'язання: сцена сварки між Миколою та Михайлом, вбивство Миколою Михайла.
6. Заключна сцена, де Михайло дякує за своє вбивство і відпускаючи всі тривоги з приводу цієї історії спокійно помирає, лишаючи інших розгрібати проблеми. Тут же завершується лейтмотив нещасливого кохання між Анною та Михайлом.

Табл. 1 Звукова експлікація вистави

№	Оригінальна назва треку (англ.)	Підрядковий переклад назви	Час	Учасники сцени	Характеристика епізоду
1	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:00:00 - 00:02:50	Михайло Гурман, Настя (сусідка), селяни	Ділиться на кілька епізодів: - початок, - сцена розпитувань Михайла про Анну, - перехід на наступну сцену
2	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:03:45 - 00:04:10	Настя (сусідка), Анна, селяни	Сцена, де Настя натякає Анні, що бачила Михайла - її страє кохання
3	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:04:50 -	Настя (сусідка),	Сцена, де Настя підтверджує підозри

	+ Гавкіт собак	+ Гавкіт собак	00:05:20	Анна, кум Бабич	Анни про повернення Михайла, поява Бабича
4	ДахаБраха - Vaniusha + Гавкіт собак	ДахаБраха - Ванюша + Гавкіт собак	00:06:10 - 00:06:45	Анна, Микола	Анна накручує себе і відчуває, що “над нею якесь наче прокляття зависло”, поява Миколи
5	Гавкіт собак + ДахаБраха - Vaniusha	Гавкіт собак + ДахаБраха - Ванюша	00:07:30 - 00:09:45	Анна, Микола, Михайло	Внутрішні хвилювання Анни та Миколи, відчуття небезпеки, поява Михайла
6	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:11:20 - 00:13:10	Анна, Михайло	Михайло ділиться своїми негативними переживаннями з приводу насильницького одруження Анни з Миколю
7	ДахаБраха - Vesna	ДахаБраха - Весна	00:13:45 - 00:15:10	Анна, Михайло	Тема кохання Анни і Михайла, в Михайла з’являється підозра (надія), що Анна все ще його кохас
8	Гавкіт собаки	Гавкіт собаки	00:16:00 - 00:16:10	Анна, Михайло, Микола	Поява Миколи
9	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:19:05 - 00:22:10	Анна, Микола, Михайло	Тут навяно кільца сцен: - сцена, де внутрішні переживання Анни передаються і Миколі, він розуміє що поява Михайла - не випадковість і відчуває якусь бідю, - сцена де Анна ділиться з 3

					Миколою переживаннями.
10	NAZVA - Drimota	НАЗВА - Дрімота	00:25:50 - 00:27:20	Анна, Микола, кум Бабич, Війт, Михайло	Сцена, де відбувається обшук Миколи за наказом Михайла (він же шандар).
11	ДахаБраха - Vesna	ДахаБраха - Весна	00:28:30 - 00:32:20	Анна, Михайло	Момент остаточного підтвердження підозри Михайла щодо почуттів Анни, сцена кохання Анни та Михайла.
12	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	00:33:50 - 00:37:20	Анна, Михайло, Микола	Миколу беруть під варту, він починає розуміти, що відбувається між Анною та Михайлом, Анна і Михайло відчувають тривогу і неправильність через свої почуття одне до одного, відчувають скору біду
13	ДахаБраха - Yelena	ДахаБраха - Єлена	00:40:10 - 00:50:55	Анна, Настя (сусідка), кум Бабич, Війт, селяни	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Сцена народних гулянь в селі, Настя пліткує з односельчанкам и про позашлюбні стосунки Анни з Михайлом за спиною в її затриманого чоловіка Миколи;</li> <li>- перша поява Анни на публіці з відкритими спробами зустрітись з Михайлом.</li> </ul>
14	GG ГуляйГород - Obruch	ГГ ГуляйГород - Обруч	00:56:10 - 00:59:55	Анна, Настя (сусідка),	Сцена з дискотекою, - відкрита поява Анни в обіймах

				кум Бабич, Михайло, Микола, селяни, Віт	Михайла, - поява Миколи випущеного з-під варти, який застає момент прилюдної зради Анни з Михайлом
15	NAZVA - Drimota	НАЗВА - Дрімота	01:02:10 - 01:04:20	Анна, Микола	Момент остаточного усвідомлення Миколою зради Анни, його внутрішній біль, підсвідоме бажання “прокинутись” і повернути все як було до появи Михайла, повернення додому разом з Анною, яка дає зрозуміти йому, що не кохає його.
16	ДахаБраха - Vesna	ДахаБраха - Весна	01:10:05 - 01:14:03	Анна, Микола, Михайло	Анна дає зрозуміти Миколі, що більше “не зможе жити з ним по давньому”, що “пропало вже”, “божевілля” Анни від кохання до Михайла
17	NAZVA - Drimota	НАЗВА - Дрімота	01:16:12 - 01:19:20	Анна, Микола, Михайло	“ <b>Михайло.</b> Анно, випий за здоровля свого чоловіка <b>Анна.</b> Твоє здоровля, Михайле” Зайве нагадування Анною Миколі, що його кохання до неї невзаємне, внутрішній біль Миколи, його маленьке божевілля.
18	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	01:22:30 - 01:24:20	Анна, Михайло	Анна і Михайло лишаються наодинці, Анна виказує переживання за їхнє з Михайлом майбутнє. “ <b>Михайло.</b> Будемо жити доки можна,



					будемо любитися доки можна. А тому один кінець”. Михайло починає вагатись і потроху мучатись совістю.
19	NAZVA - Drimota	НАЗВА - Дрімота	01:32:10 - 01:36:15	Микола, Настя (сусідка), кум Бабич, селяни	Кум Бабич з дружиною Настею зтурбовані станом Миколи, “чутка по селі ходить”. “ <b>Бабич.</b> Розпродаси господарство, а тому що буде? <b>Микола.</b> А в мене вже тому. Уже далі нічого не буде. Та і цур йому всьому.” Микола відчуває сильний внутрішній біль, безнадійність, безвихідь. Сетуння селян на тему “ а от якби в Миколи з Анною були діти, Анна б не дозволила собі зрадити чоловікові”.
20	ДахаБраха - Vaniusha	ДахаБраха - Ванюша	01:38:20 - 01:40:02	Анна, Микола, Михайло, Бабич, Настя (сусідка), селяни	Куми Настя і Бабич дають Миколі поради щодо відношення до дружити Анни та Михайла, пропонують йому засадити шандаря до в’язниці. Внутрішня тривога Миколи, відчуття неминучої біди. Поява Анни та Михайла. Кульмінація історії, де під час сварки між Миколою та Михайлом Микола смертельно ранить останнього сокирою, перебуваючи в стані афекту.
21	ДахаБраха -	ДахаБраха -	01:40:40	Анна, Микола,	Момент смерті Михайла, Анна

	Vesna	Весна	- 01:42:10	Михайло	переживає, Микола усвідомлює свій вчинок, МИхайло намагається в спокоїти обох і з вдячністю і спокоем відходить в інший світ, звільнившись від переживань: “ <b>Михайло (до Миколи).</b> Спасибі тобі, я не гніваюся на тебе. Я і сам хотів собі таке зробити та все ніяк рука не піднімалась. <b>Михайло (до Анни).</b> Мені нині зовсім добре, навіть ліків не треба. <b>Михайло (до обох).</b> Простіть”. ЗТМ. Кінець.
22	ДахаБраха - Yelena	ДахаБраха - Єлена			ПОКЛОН

### 2.3. Творчо-технічне рішення вистави

#### 2.3.1. Театр ім.Л.Українки як осередок театральної діяльності м.Києва

Театр імені Лесі Українки знаходиться в самому серці історичної частини Києва, недалеко від Золотих воріт та навпроти Хрещатика, на перехресті вулиць Чикаленка та Богдана Хмельницького. Він відомий киянам та гостям столиці України. Значущість театру завжди визначалася яскравими творчими особистостями. Режисери та актори Київського театру імені Лесі Українки завжди вирізнялися своєю творчістю. Театр завжди був спільнотою талановитих виконавців. Між такими іменами, як

Михайло Романов, Юрій Лавров, Марія Стрелкова, Любов Добржанська, Микола Светловидов, Євгенія Опалова, Віктор Добровольський, Віктор Халатов, а також пізніше Олег Борисов, Павло Луспекаєв, Кирило Лавров, Ада Роговцева, Валерія Заклунна - актори, і режисери, такі як Костянтин Хохлов, Володимир Неллі, Микола Соколов, Леонід Варпаховський, Георгій Товстоногов, завжди створювали великі театральні досягнення.

Розказуючи про історію театру ім. Лесі Українки варто згадати історію самої будівлі, в якій театр нині мешкає. Відомо, що раніше тут існував так званий театр Бергоньє. Театр, заснований французьким підприємцем Огюстом Бергоньє, виник в Києві у 1868 році. Бергоньє придбав земельну ділянку на перетині Кадетської вулиці (яка згодом стала Фундуклеївською, а зараз має назву вулиці Богдана Хмельницького, 5) та Новоєлізаветинської вулиці (сучасна вулиця Євгена Чикаленка). У вересні 1874 року на цьому місці було побудовано частково дерев'яне приміщення цирку, а в лютому 1875 року — кам'яне приміщення та двоповерховий будинок за проектом архітектора Володимира Ніколаєва. У грудні того ж року приміщення орендував князь Оболенський для театру-цирку "Альказар".

У вересні 1878 року Огюст Бергоньє розширив своє підприємство, збудувавши ще один двоповерховий будинок. В середині будівлі розмістився театр, а на другому поверсі відкрив готель "Ліон". Починаючи з 1878 року, театр орендували різні антрепренери, серед яких були російський драматург Н. Н. Савін та його опереткова трупа, театральні групи С. С. Іваненко та І. Я. Сетіва.

У 1882 році театр відзначився виступами трупи Григорія Ашкаренка з участю Марка Кропивницького. В 1883 році виступала театральна труппа М. П. Старицького. Також у 1883 році приміщення театру було перебудовано, перетворивши його на драматичний театр.

Починаючи з 1884 року і на протязі семи років, в театрі "Альказар" гастролювало "Московське товариство драматичних акторів" під керівництвом М. М. Соловцова. У 1891 році сам М. М. Соловцов заснував антрепризно-пересувний "Соловцов Театр".

З 20 грудня 1897 року в театрі Бергонье почалися регулярні покази фільмів, розпочавши тим самим еру кінематографу в цьому закладі. У той період також в театрі гастролювали італійські оперні трупи з видатними артистами, такими як Мазіні, Модест, Гамба, Арісмонді, Арамбуро.

Після революції у 1917 році в театрі відбулося об'єднане засідання Київської Ради робітничих і солдатських депутатів, представників гарнізону, профспілок і фабзавкомів. Там було ухвалено рішення про озброєне повстання, а також обрано революційний комітет.

У 1917—1918 роках в театрі функціонував Великий театр мініатюр Максина-Милорадовича. У 1917 році тут відбулися виступи "Молодого театру", а в 1919 році — Театру Червоної Армії. Цей період в історії театру Бергонье зберігається в спогадах актриси Ш. Й. Король-Ільїної.

Великий театр мініатюр Максина-Милорадовича функціонував у театрі Бергонье протягом 1917—1918 років. Цей театр очолювали адміністратор Макс Максін (пізніше відомий як відомий німецький кінопродюсер Макс Пфайффер) та актор і антрепренер Петро Милорадович.

У 1918 році Макс Максін, який орендував театр "Бергонье", спільно з антрепренером театру "Соловцов" Ісааком Дуваном-Торцовим, відмовляється передавати приміщення цього театру, створеному в 1918 році, Державному драматичному театру. Це викликало обурення і критику влади того часу. В доповіді Раді Міністрів Української Держави Петро Дорошенко відзначав, що: "Зважаючи на те, що Максін є типічним для сього часу театральним спекулянтом: в Києві їм орендується в даний мент три театральні будинки; в двох він дає невисокого сорту фарс, а в третьому

— власне в будинку театру „Бергонье“, ним утримується дуже низькопробний театр мініатюр, який прислужується до грубого смаку юрби, нахожжу можливим ввійти з представленням, аби помешкання театру „Бергонье“ було зреквізовано для потреби Державного драматичного театру» [27]. Проте реквізіція приміщення театру "Бергонье" на користь Державного драматичного театру не відбулася через заперечення німецького командування, яке планувало використання театру для культурних потреб німецьких вояків.

У квітні 1919 року приміщення Бергонье театру було передано Першому театру Української Радянської Республіки імені Шевченка. Цей театр функціонував у приміщенні до зими 1923 року. Протягом періоду 1922—1925 років також діяли інші театри, в основному пересувні. Серед них був театр «Березіль», яким керував видатний режисер Лесь Курбас у 1924 році. У 1925 році прийняли рішення частково відновити та реставрувати приміщення, завершивши ці роботи у 1926 році.

Починаючи з 1926 року, у театрі почали представляти вистави колишньої трупи «театру Соловцова». Згодом цей театр отримав назву Російського драматичного театру, а згодом перейменувався на Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки.

Старі театрал донині згадують вистави Театру імені Лесі Українки, які стали його справжньою легендою. Серед них варто відзначити "Живий труп" Л. Толстого з неперевершеним М. Романовим, "Мораль пані Дульської" Г. Запольской та "Дерева вмирають стоячи" А. Касони з блискучим дуєтом Євгенії Опалової та Віктора Халатова, між іншим найулюбленішого театрального дуєту того періода. Також серед легендарних постановок — "Варшавська мелодія" Л. Зоріна з чудовою Адою Роговцевою, "Добрязки" Л. Зоріна із захоплюючим Юрієм Мажугою, "Насмішкуйте моє щастя" Л. Малюгіна, де блискуче грали Микола Рушковський, В'ячеслав Єзепов, Лариса Кадочникова, Ада Роговцева,

Ізабелла Павлова, Сергій Филімонов. Також слід згадати "Переможницю" О. Арбузова з чудовою Валерією Заклунною, "Казка про Моніку" С. Шальтяніса з талановитими Любов'ю Куб'юк, Анатолієм Хостікоєвим, Олександром Ігнатушею, а також фаворита п'ятнадцяти театральних сезонів - комедію О. Уайльда "Як важливо бути серйозним" з цілим сузір'ям талановитих акторів.

Нині художнім керівником театру є талановитий актор і режисер Кирило Григорійович Кашліков, політика якого спрямована на підтримку існуючого авторитету театру, створення нових шедеврів серед вистав та ілюстрування всьому світові завдяки закордонним гастролям того, що українське мистецтво варте уваги адже за якістю реалізації є на одному рівні з нашими кращими західними колегами.

### **2.3.2 Технічні характеристики постановки вистави**

Головною задачею в процесі постановки вистави було створити атмосферу містики чи скоріше таїнства, до якого допускають обмежене коло людей, щось таке особливе і особисте. На це працюють і світло, і звук, і декорації: велика ікона Божої матері, що стоїть посередині на задньому плані сцени і в фіналі вистави після вбивства Михайла плаче кров'ю, достатньо локальне світло з невеликою процентовкою, що одночасно створює атмосферу містики та сільської хати з свічним освітленням і вдало підтримує напругу в потрібні моменти та цікаве звукове рішення, що буде детально описане мною в третьому розділі. Загалом, на мою думку в поєднанні всі ці елементи разом з неймовірною акторською грою створюють цільну цікаву картину і цілком відповідають поставленій задачі щодо атмосфери таїнства. Адже сама вистава поставлена на "сцені під дахом", що є камерною, на 50 місць, що додає ще

більше відчуття чогось особливого, тайного, майже інтимного між акторами і глядачем, де історія розповідається дуже особисто.

Розповідаючи про творче рішення вистави не можна не розповісти також і про технічні особливості звукового рішення.

На “сцені під дахом” наявні дві пари колонок фірми Yamaha, два підвісних мікрофони AudioTechnica AT 8533 (Додаток В), звукопідсилювач EAudio, звуковий пульт Soundcraft SI Expression (Додаток Б) зі встроєним процесором ефектів Lexicon та три мультипрогравачі Tascam (Додаток Г).

Для кожної вистави в цьому театрі на пульті створюється своє окреме шоу для запам'ятовування своїх специфічних налаштувань з можливістю їх відтворення. Особливістю шоу для цієї вистави є те, що якщо загалом ми робимо по два фейдера з панорамою (лівий та правий) для обох пар колонок. Тут же для першого програвача з основними треками вистави стояла задача зробити всього дві стерео ручки. На кожну з них було закинуто обидві пари колонок, але якщо на першому фейдері лишився весь спектр сигналу, на другому ми його добряче порізали вбудованим еквайзером з лінійки і створили з цього фейдера суб низ (Додаток Д). таким чином було досягнуто творчий задум щодо кількох моментів вистави:

- першочерговий - підкреслити внутрішню трагедію Миколи коли в процесі відтворення треку “NAZVA - Drimota” (“НАЗВА - Дрімота”) в глядача має виникнути враження образно шуму крові у вухах Миколи, такого собі внутрішнього вакууму, подекуди сліпого гніву;
- супутній - для максимальної імітації рейву або клубняка під час відтворення треку “GG ГуляйГород - Obruch” (“ГГ ГуляйГород - Обруч”) на народних гуляннях.

Підвісні мікрофони тут виконували роль підкреслення згаданого раніше таїнства та ключових моментів вистави:

- сцена кохання Анни та Михайла, де було використано ефект реверберації для підкреслення чарівності їхнього інтимного моменту і це все ж таки одна з ключових сцен п'єси
- два моменти з Миколою: коли він вперше з'являється на сцені повертаючись з зарубка і вколює сокиру у пеньок (саме на удар сокири з ефектом ділею та невеликим часом реверберації) та у фінальній сцені, коли з тими ж ефектами на мікрофоні він вбиває Михайла цією ж сокирою.

### **2.3.3. Сучасний автентичний фольклор як основа музичної композиції вистави**

Ця постановка виконана з використанням елементів фольклору, що вдало поєднані з елементами сучасності. Наприклад, для звукового рішення вистави було взято треки фолк гурту “ДахаБраха”, що безумовно вдало задали тон всій виставі. Разом із тим для теми внутрішніх переживань Миколи було взято трек відомого нині гурту “NAZVA - Drimota”.

Враховуючи написане вище, буде доцільно зробити екскурс у історію цих двох гуртів.

“ДахаБраха” — це вражаючий всесвітньо відомий музичний квартет з Києва, який створює унікальну "етнічну хаос" музику, віддзеркалюючи фундаментальні елементи звуку та душі. З їхньою оригінальною назвою, що перекладається як "віддавати/приймати" зі староукраїнської мови, група викликає увагу своєю манерою та автентичністю.

Створена в 2004 році в авангардному київському центрі сучасного мистецтва "ДАХ" під керівництвом театрального режисера Владислава Троїцького, “ДахаБраха” вражає не лише звуками, але й сценичними ефектами, що залишили слід від театральної роботи.



До складу гурту входять:

- Ніна Гаренецька — вокал, віолончель, басовий барабан;
- Ірина Коваленко — вокал, джембе, перкусія, басовий барабан, жалійка, флейта, бугай, акордеон, фортепіано, укулеле;
- Олена Цибульська — вокал, перкусія, басовий барабан;
- Марко Галаневич — вокал, дарбука, табла, діджеріду, губна гармоніка, акордеон, кахон;
- Арт-менеджер гурту - Ірина Горбань.

Експериментуючи з українською народною музикою та додавши ритми з різних культур, група створила свій яскравий та неповторний образ. З їхнім транснаціональним звучанням, поєднаним з традиційними інструментами з різних країн, “ДахаБраха” розкриває потенціал українських мелодій, привносячи його в серця та свідомість молодого покоління в Україні та по всьому світу. Їхні виступи переплітають інтимний настрій з бурхливим емоційним спектром, пронизуючи глибини сучасних коренів і ритмів, що служить джерелом натхнення для "культурного і художнього визволення".

Група “ДахаБраха” пройшла своєрідний триумф, виступаючи на концертах і виставах по всьому світу та беручи участь у великій кількості міжнародних фестивалів. Їх шлях охоплює різноманітні країни, включаючи Україну, Францію, Великобританію, Ірландію, Австрію, Словенію, Нідерланди, Бельгію, Чехію, Словаччину, Румунію, Італію, Іспанію, Португалію, Грецію, Німеччину, Фінляндію, Данію, Швецію, Норвегію, Білорусь, Грузію, Угорщину, Польщу, Китай, Австралію, США, Канаду, Колумбію, Нову Зеландію та Бразилію. Група встановила тісні музичні зв'язки, співпрацюючи з видатними музикантами, такими як ПортМоне, Кіммо Похьонен Клустер, Карл Фрірсон, Стів Куні, Інна Железняя, Київбас, Джам, Девід Інгібарян. Група також отримала визнання через своє

участь у престижних конкурсах та нагородах, зокрема, вигравши Гран-прі імені С. Куріохіна у сфері сучасного мистецтва. Вони також визнані лауреатами Шевченкової національної премії в категорії "Музичні мистецтва" [41].

Крім цього "ДахаБраха" є автором кількох повноцінних саундтреків та супутніх композицій до фільмів:

#### **Повноцінний саундтрек:**

- 2012 — «Земля» (художній фільм, Україна)
- 2021 — «Мавка. Лісова пісня» (анімаційний фільм, Україна)

#### **Супутній композиції:**

##### **Пісня «Тарілка»**

- 2011 — «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (художній фільм, Україна)

##### **Пісня «Над Дунаєм»**

- 2017 — «Гірки жнива» (художній фільм, Канада)

##### **Пісня «Татарин-братко» та «Козак»**

- 2018 — «Дике поле» (художній фільм, Україна)

##### **Пісня «Вальс»**

- 2018 — «Чорний Козак» (художній фільм, Україна)

##### **Пісня «Пливе човен»**

- 2019 — «Вулкан» (художній фільм, Україна)

##### **Пісня «Карпатський реп»**

- 2019 — «Гуцулка Ксеня» (художній фільм, Україна)

##### **Пісня «Шо з-под дуба»**

- Пісня "Шо з-под дуба", яка увійшла до альбому "Ягудки", стала важливим музичним супроводом для різноманітних

кінематографічних проєктів. Ця композиція звучить в українському документальному фільмі "Не один вдома" (2013), словацько-українському художньому фільмі "Межа" (2017), а також в епізоді другого сезону американського телесеріалу "Фарго" (2017). Крім того, вона відома своєю присутністю в інавгураційному рекламному ролику бренду для гоління Девіда Бекхема House 99 (2018) та в українському телесеріалі "Спіймати Кайдаша" (2020). Пісня створює особливий настрій та додає емоційного насичення сценам у цих проєктах, роблячи їх більш виразними та запам'ятовуваними.

### **Пісня Baby та композиція Sonnet**

- 2020 — Представлення і реклама колекції прет-а-порте весна-літо 2021 бренду Elie Saab.

У 2020 році "ДахаБраха" випустила свій четвертий музичний альбом "Аламбарі", записаний в Бразилії, що додатково підкреслило їхню актуальність та талант.

Якщо вже і розглядати гурт "ДахаБраха", то варто також згадати і різноманіття їхнього інструментарію. Переважно це етно інструменти, що давно вийшли з обіходу сучасних музикантів, що віддають перевагу нині класичним гітарі, басу та ударній секції з максимально спрощеною гармонією. Варто також зауважити, що "ДахаБраха" доволі вдало вплітає в український фолк етнічні музичні інструменти інших країн і культур. Наприклад, джембе. Джембе - це західноафриканський барабан у формі кубка, який має відкритий вузький низ і широкий верх. Його мембрану, найчастіше виготовлену з козячої шкіри, натягують на верхню частину барабана. За своєю формою джембе відноситься до категорії барабанів у формі кубка, а за принципом звукоутворення - до мембранофонів. Для гри на джембе зазвичай використовують руки. Це традиційний інструмент, що

походить з Малі. Він став широко відомим завдяки утворенню в XIII столітті могутньої держави Малі. З того часу джембе розповсюджується на всю територію Західної Африки, включаючи Сенегал, Гвінею, Берег Слонової Кістки та інші країни цього регіону. Хоча в історії Малі джембе стало популярним ще у XIII столітті, світову славу цей барабан отримав лише у 1940-і роки завдяки виступам гурту “Les Ballets Africains”. Відтоді інтерес до джембе стрімко зростає, і зараз цей інструмент є надзвичайно популярним, знаходячи своє застосування в різних музичних колективах. Цікаво, що навіть у сучасні часи в деяких віддалених регіонах Західної Африки джембе можуть використовувати не лише для музичних виступів, але і як засіб передачі повідомлень на відстані або для скликання людей до церкви, що свідчить про його важливе культурне значення в традиційних спільнотах.

Загалом будова цього інструмента доволі цікава. Джембе виготовляють виключно з цільного шматка дерева. Існує також подібний вид барабана, відомий як ашико, який виготовляють із клеєних смуг дерева, але то вже інше. Зазвичай для мембрани використовують козячу шкіру, а іноді шкіру антилопи, зебри, оленя чи корови. Середня висота джембе становить приблизно 60 см, а середній діаметр мембрани — 30 см. Натяг шкіри регулюють за допомогою мотузки, яку часто пропускають через металеві кільця або фіксують спеціальними затискачами. Крім того, корпус джембе може бути прикрашений різьбленням або розписом. Унаслідок кубкоподібної форми виникає ефект резонансу Гельмгольца (резонансу повітря в порожнині; як приклад - гудіння повітря через горловину пляшки при майже перпендикулярній подачі повітря), що гарантує глибокий і потужний бас. Існує багато гіпотез і думок щодо впливу твердості різних порід дерева та обробки шкіри на якість звучання джембе. Однак відсутні об'єктивні дослідження з цього питання, тож будь-які висновки можуть бути лише умовно вірними.

Процес звуковидобування в джембе ще цікавіший за будову. Грають на джембе двома руками, викликаючи три основних звуки: низький удар, відомий як "бас", високий удар, називається "тон", і дзвінкий удар, що відомий як "слеп". Під час гри барабан може бути підвішений на поясі за допомогою спеціального ремня або розміщений на стійці. Часто виконавці грають на джембе, сидячи, тримаючи барабан між ногами. Інший спосіб - просто сісти на інструмент, який лежить на землі, хоча це може призвести до пошкоджень барабана під впливом ваги виконавця. Додатковий аксесуар, використовуваний при грі на джембе це кесінг – спеціальні алюмінієві пластини у формі листа, які можуть бути прикріплені до джембе. Краї цих пластин перфоровані і обладнані кільцями, які видають звукові ефекти під час гри. Гра на джембе вимагає вмілого контролю сили удару і фокусування, оскільки для викликання високих і низьких звуків потрібно вдарити напруженою чи розслабленою кистю відповідно. Традиційні ритми виконуються долонями, але деякі виконавці можуть використовувати пальці для створення переكاتів, тертя мембрани, клацань та інших ефектів. Звучання в цього інструмента доволі високе, дзвінке і акцентне.

Ще один інструмент з інструментарію “ДахиБрахи”, також з секції ударних - дарбука - заслуговує на увагу. Дарбука - це ударний музичний інструмент, що має невизначений тон та представляє собою невеликий барабан. Він широко використовується в країнах Магрибу, Єгипті, Туреччині, на Південному Кавказі та Балканах. При грі на дарбуці використовують лише пальці. Традиційно дарбуку виготовляють із глини, а потім прикрашають розписом. Окрім глиняних, існують також металеві дарбуки, які можуть бути прикрашені граверним розписом на їхньому корпусі. Мембрани дарбуки можуть бути зроблені як із шкіри, так із пластику. Поява дарбуки не має точної дати визначення. В Європі барабани у формі кубка спостерігалися ще з часів пізнього неоліту і ранньої

бронзової доби, поширюючись від Південної Данії через Німеччину, Чехію, Польщу до Алтая, де їх знаходили в похованнях з V століття до н.е. Всупереч тому, що барабани цього типу переважно зникали в ранньому бронзовому віці в Європі, на Близькому Сході та в Північній Африці дарбука стала найпопулярнішим варіантом інструмента. На вавилонському диску з XI століття до н.е. зображено високий барабан на короткій основі, відомий як "ліліш", який мав ритуальне призначення. Пізніше з'явилися зменшені варіанти, відомі як "лілішу", які можна було носити. В Єгипті, під час Вісімнадцятої династії, з'явилися зображення кубкоподібних барабанів на скульптурах та малюнках. Спільні зображення барабанів такої форми також зустрічаються у іспанських "Піснях Діви Марії" XIII століття, а також в арабських джерелах XVI століття, де зображені перські цигани, що грають на подібних інструментах.

Раніше дарбуку виготовляли з обпаленої глини, пізніше використовувались деревні матеріали (горіх, абрикос). Його основою є верхній шар, натягнутий телячою чи козячою шкірою, але сучасні варіанти можуть використовувати метал та пластик. Металеві дарбуки мають певні переваги, такі як можливість регулювання натягу мембрани для зміни звучання та витривалість у порівнянні з глиняними або шкіряними. Середні розміри дарбуки - висота від 350 до 400 мм та діаметр близько 280 мм. Інструменти можуть мати різні назви в залежності від їхнього розміру та звучання. Основні типи дарбук - єгипетський і турецький. У єгипетського дарбуки краї верхньої частини заокруглені, згладжені, часто називають "думбеками", в той час як у турецьких вони залишаються прямокутними. Кожен тип має свої переваги під час гри. Наприклад, єгипетські дарбуки полегшують "перекочування" пальцями, а турецькі сприяють "клацанню". Металеві дарбуки часто мають гвинти для регулювання натягу мембрани, що дозволяє точно налаштувати звучання. Резонанс Гельмгольца, викликаний кубкоподібною формою

інструмента, забезпечує глибокий бас при невеликому ударі. Спільно з кількістю гвинтів, це дає можливість налаштувати звучання і досягти різноманітності виразових можливостей.

У дарбуки доволі цікавий спосіб звуковидобування, що також залежить від позиції інструмента. Її традиційно тримають з лівого боку, але це може залежати від того, яка рука є домінантною у гравця. Гра на цьому інструменті часто відбувається у сидячому положенні, де барабан може бути розташованим на колінах, а ліва рука його утримує або дарбуку затискають між колінами. Також існує варіант стоячого положення, де барабан притискають до лівого боку, підвішують на спеціальному ремені або кладуть на ліве плече. Музикант використовує обидві руки, граючи долонями і пальцями. При цьому права рука виконує провідну роль у формуванні ритму, а ліва використовується головним чином для додавання орнаментів та варіацій. Крім того, існує техніка комбінованої гри, в якій використовується як рука, так і паличка (в Туреччині таку паличку називають чубук). Цю техніку широко використовують місцеві цигани в Туреччині, на Балканах та в Єгипті. В дарбуки існують два основних тони: низький і високий. Низький тон виникає при ударі ближче до центру мембрани, тоді як високий тон виникає, коли пальці б'ють по краю барабана. Однак варіативність способів витягування звуків на дарбуці є дуже великою, що призводить до насичених і складних ритмів з численними декоративними елементами, такими як клацання або тремоло. Музиканти використовують різноманітні методи для добування звуків, такі як удари долонею в районі центру дарбуки для отримання низького тону, удари пальцями по краях, техніки перекочування пальців (наприклад, спліт-фінгер), дзвінки ляски долонею, різні клацання і тремоло, удари по корпусу дарбуки, просовування руки всередину барабана для зміни тембру, гра на внутрішній поверхні мембрани, тертя мембрани, приглушення звуку притисканням мембрани пальцями або долонею та інші техніки. Крім того,

для ритмічного заповнення інтервалів використовуються також плески в долоні.

Безумовно також варто розказати і про таблу. Табла - це невеликий парний барабан, що використовується як основний ударний інструмент в індійській класичній музиці, зокрема, в північноіндійській традиції гіндустанців, що охоплює Північну Індію, Непал, Пакистан і Бангладеш. Його використовують для акомпанементу сольних інструментів, таких як сітара, сарод, саранга, а також для супроводу танцю, зокрема, в стилі катхак (стиль класичного індійського танцю). Табла може виступати як сольний інструмент і широко використовується в фольклорі, популярній та релігійній музиці на індійському субконтиненті. Інструмент виготовляється з двох частин: великої та малої барабанів. Музикант використовує руки для гри на таблі, і техніка гри на ньому дуже виразна. Точне походження табли не встановлене, але відомо, що інструмент був у використанні в Індії ще задовго до пакхаваджи (двомембранний барабан з традиційних музичних інструментів Індії). Є легенда про те, як табла виникла з розбитого барабану під час змагання музикантів, що додало інструменту свою унікальну історію. Визнаним майстром з гри на таблі і одним із найвідоміших музикантів, що прославив цей інструмент, є Закір Хусейн.

Ще один нині доволі популярний ударний інструмент з тих, що використовує гурт “ДахаБраха” це кахон. Кахон - це перкусійний інструмент, що виник в Перу. Він має форму паралелепіпеда з шістьма дерев'яними поверхнями, які використовуються для відтворення ритмів за допомогою долонь, пальців та різноманітних паличок, молотків і щіток. Гравці використовують різні техніки удару, щоб створити різноманітні звуки та ритмічні ефекти. Кахон використовується в різних музичних жанрах і став популярним як у перуанській, так і в світовій музиці.



Кахон складається з шести стінок, які утримуються на дерев'яному каркасі: дві бічні, передня, задня, верхня і нижня. Корпус кахона виготовляється з міцного матеріалу, спроможного витримувати вагу музиканта, що грає, сидячи на корпусі і нахилившись назад. Звуковий отвір зазвичай розташовується на боковій чи задній частині корпусу. Для гри використовується передня стінка кахона, так звана "тапа", яка, зазвичай, виготовлена з тонкої фанери або пластика.

Музикант може грати на кахоні як руками, так і барабанными щітками, надаючи можливість отримати різні тембри і висоти звуків. Кахон має струни, розташовані всередині корпусу, які торкаються тапи і впливають на звукові характеристики інструменту. Різноманіття тембрів досягається також завдяки конструкції тапи, яка резонує при ударах, і завдяки регульованим елементам, які можуть впливати на натяг струн.

Деякі кахони мають складні конструкції, що дозволяють налаштувати тембр інструменту. Деякі моделі також оснащені вбудованими п'єзозвукознімачами або мікрофонами, що дозволяє підключати кахон до звукозапису або звукового обладнання для виступів.

Кахон з'явився в Перу на початку XIX століття, за однією з версій, через використання ящиків від фруктів для музикування рабами, оскільки африканські барабани були заборонені іспанським колоніальним урядом. З часом, до кінця XIX століття, музиканти експериментували з матеріалами і конструкцією кахона для покращення звуку. Інструмент став популярним у Латинській Америці, особливо в Перу і Кубі, стаючи невід'ємною частиною їхньої музичної культури.

У 1970-х роках перуанський композитор і майстер з виготовлення кахона, Каїтро Сото, подарував цей інструмент іспанському гітаристу Пако де Лусії. Звук кахона вразив Пако, і він придбав декілька інших для своєї колекції. Пако де Лусія вперше представив кахон у своїй музиці фламенко,

і цей інструмент став невід'ємною частиною фламенко, а його звук став символом цього музичного напрямку.

В сучасному контексті кахон використовується в різних музичних стилях, включаючи етніку, фламенко, джаз, електронний ембієнт, дабстеп і хіп-хоп. Його унікальний звук і варіативні можливості гри зробили його популярним серед музикантів усього світу.

Кажон, як перкусійний інструмент, зазвичай використовується для гри руками. Техніка гри на кахоні досить схожа на техніку, що використовується для інших ударних інструментів, наприклад, бонгі.

Деякі кахоністи можуть використовувати спеціальну педаль, аналогічну педалі для великого барабану. Ця педаль вдаряє по бічній або передній частині корпусу кахона, що створює низькі басові звуки, подібні до звуку великого барабану, відомого як бас-бочка.

Завдяки широкому спектру звуків, які можна отримати з кахона, багато музикантів порівнюють його з барабанною установкою. Кажон часто використовується для заміщення барабанів на акустичних виступах, завдяки його варіативності та унікальному звучанню.

Ще один інструмент, що вдало вписався в репертуар “ДахиБрахи” підкресливши автентичність їхнього звучання це віолончель. Віолончель є струнним смичковим інструментом, який належить до родини скрипкових і відзначається басо-теноровим регістром. Термін походить від італійського "violone" (контрабас), зменшеного від "violoncello". Інструмент виглядає як велика скрипка та обладнаний чітким розділом для гри лівою рукою і смичком у правій. Віолончель використовується як сольний інструмент, а також в складі оркестру та інших музичних ансамблів.

Віолончель з'явилася на початку XVI століття і спочатку використовувалася як басовий інструмент для супроводу співу або виконання музики вищого регістру. У цей період існувало кілька

різновидів віолончелі з різними розмірами, кількістю струн і строями, проте класична модель віолончелі з твердо усталеним розміром корпусу була створена завдяки зусиллям видатних майстрів італійських шкіл, таких як Ніколо Амати, Джузеппе Гварнері, Антоніо Страдіварі, Карло Бергонці, Матео Гофрілер, Доменіко Монтаньян та інші, у XVII—XVIII століттях.

Від кінця XVII століття віолончель стала використовуватися як сольний інструмент, і з'явилися перші сольні твори для неї, наприклад, сонати та ричеркари Джованні Габріелі. До середини XVIII століття віолончель здобула популярність як концертний інструмент, витісняючи з музичної практики віолу да гамбу.

В XX столітті віолончель закріпилася як один з провідних інструментів завдяки внеску видатного музиканта Пабло Казальса. Розвиток шкіл гри на віолончелі призвів до появи численних віртуозів, які регулярно виступають із сольними концертами.

Віолончелі, як правило, виготовляють з дерева, і основні компоненти, такі як верхня і нижня дека, обичайки та шия, традиційно виготовляються з високоякісних порід деревини. Наприклад, верхню дека часто роблять з ялини, а нижню дека, обичайки і шию — з клену. Інші види дерев, такі як тополь або верба, іноді використовуються для спини та боків інструменту. Деякі менш дорогі моделі віолончелі можуть мати верхню і нижню деки з фанери, що зменшує вартість виробу. Виготовлення верхньої і нижньої деки часто включає ручне різьблення, що є традиційним методом, але також існують і більш масові методи виготовлення за допомогою машин. Обичайки або ребра створюють, нагріваючи деревину і згинаючи її, дотримуючись встановленої форми. Корпус віолончелі має характерну форму, ширший у верхній частині, зі звуженням посередині та розширенням внизу. У верхній декі встановлюють міст. Загальна довжина віолончелі становить приблизно 1550—1560 мм, при цьому довжина корпусу складає близько 760 мм.

Під час гри на віолончелі виконавець опирає інструмент на підлогу за допомогою шпиля, який набув популярності наприкінці XIX століття (до цього часу віолончель утримували литками ніг). Сучасні віолончелі часто мають вигнутий шпиль, винайдений французьким віолончелістом П. Тортельє, що дозволяє інструменту мати більш полого положення, полегшуючи техніку гри. Техніка гри на віолончелі дуже схожа на ту, що використовується на скрипці, але через великі розміри інструменту та інше положення виконавця, вона ускладнена. Музиканти використовують флажолети, піцкато, ставлять великі пальці та інші техніки гри.

Віолончель широко використовується як сольний інструмент, а групи віолончелей входять до складу струнних та симфонічних оркестрів. Віолончель є обов'язковим учасником струнного квартету, де вона зазвичай виконує найнижчу партію, за винятком контрабаса, який іноді грає аналогічну роль. Крім того, віолончель часто використовується в інших складах камерних ансамблів. У партитурі для оркестру партія віолончелей зазвичай розташована між партіями альтів та контрабасів.

Тепер же до відділу вражаючих духових інструментів з інструментарію “ДахиБрахи”. Варто почати з цікавого інструмента під назвою діджериду. Диджериду - це музичний духовий інструмент, який відомий як один з найстаріших духових інструментів у світі і є важливою частиною культури австралійських аборигенів. Його виготовляють зі шматка стовбура евкالیпта, зазвичай довжина інструменту становить від 1 до 3 метрів, а серцевину стовбура виїдають терміти. Мундштук може бути оброблений чорним бджолиним воском, а сам інструмент часто розписується фарбами або прикрашається зображеннями тотемів племені.

Під час гри на диджериду використовується техніка безперервного дихання, також відома як циркулярне дихання. Гра на цьому інструменті супроводжує ритуали і допомагає входженню в транс. Диджериду глибоко вплетений у міфологію австралійських аборигенів, символізуючи

райдужну змію Yurlungur. Його унікальність як музичного інструменту полягає в тому, що він зазвичай звучить на одній ноті, створюючи так зване "дроун" або гудіння, при цьому маючи дуже широкий діапазон тембру. Його звук порівнюють з голосом людини, варганом і частково органом. З кінця ХХ століття диджериду став об'єктом експериментів західних музикантів, а його звучання знайшло широке застосування в електронній та ембієнт-музиці. Музиканти, такі як Софі Лаказ і гурт "Jamigoquai", адаптували його в своїх творах, а Стів Роуч вніс внесок, використовуючи диджериду в ембієнті та вивчаючи гру на ньому під час своїх подорожей по Австралії у 80-х роках.

Ще одним інструментом, що заслуговує уваги є жалійка. Жалійка, також відома як ріжок, є традиційним слов'янським народним інструментом, і вона відзначає свою історію ще з часів Київської Русі. Інструмент має форму дерев'яної дудки з пищиком, встромленим у кінець. У верхній частині жалійка має 6-9 отворів, а на кінець трубки одягається розтруб, зазвичай виготовлений з коров'ячого рогу або берести. Звучання жалійки є різким, голосним і гугнявим. Інструмент дуже схожий на волинку за своїм звучанням, але відрізняється тим, що є монофонічним, тобто позбавленим додаткових бурдонних звуків. Назва "жалійка" походить від слова "жалітись", оскільки інструмент традиційно використовувався в поховальних обрядах (адже звучання доволі схоже на звук жіночого скорбного ниття). На території України жалійка поширена відносно мало, проте вона має широкий вжиток у Білорусі. Стандартний стрій жалійки може бути діатонічним або натуральним, що є характерним для народних інструментів. Існують також варіації хроматичних жалійок з системою клапанів або без них.

Окрім гурту "ДахаБраха" жалійку можна почути в піснях творчості херсонського фольк-метал колективу "Чур", де звуки цього інструменту стали своєрідною візитівкою гурту.

Також цікавий інструмент з арсеналу “ДахиБрахи” - бугай. Бугай, також відомий як бербениця, є фрикційним музичним інструментом, який вирізняється своїм характерним тембром, схожим на рев бугая. Інструмент має форму невеликої діжечки, представляючи собою дерев'яний циліндр з верхнім отвором, обтягнутим шкірою. У центрі шкіри прикріплений пучок конячого волосся. Бугай використовується як басовий інструмент, і музикант, вологими руками, терзає волосся. Висота звучання змінюється в залежності від того, де зупиниться рука музиканта під час гри. Цей інструмент широко використовується в країнах, що входили до складу колишньої Австро-Угорщини. В цих країнах бугай пов'язаний з різдвяними традиціями та використовується під час виконання коляд. Нині цей інструмент окрім “ДахиБрахи” можна помітити також в творчості гурту “ОНУКА”.

Ще один чарівний інструмент - флейта. Флейта — це загальна назва для духових музичних інструментів, у яких повітряний стовп починає коливатися під впливом струменю повітря, що розсікається об гострий край стінки цівки або стовбура. Одним із найпоширеніших видів флейт у професійній музиці є поперечна флейта. Історія флейти налічує тисячоліття, і вона є одним з найдавніших музичних інструментів. Прародиною флейти можна вважати звичайний свисток, що з'явився в давні часи та служив скоріше не музичним інструментом, а іграшкою або засобом для виконання релігійних магічних обрядів. Наприклад, у племен Північної і Південної Америки виготовляли свистки з глини, кістки й дерева для використання в різних церемоніях. Перша знайдена флейта з кістки володіла чотирма отворами та була створена неандертальцем, що свідчить про використання цього інструменту в давніх епохах.

За принципом гри розрізняють поперечні, поздовжні та багатоцівкові флейти:

- **поперечні флейти:**

- флейта (звичайна) — це духовий інструмент, широко використовується в симфонічних оркестрах. Виготовляється з срібно-цинкового сплаву, іноді використовуються дорогоцінні метали, такі як срібло, платина, золото, або чорне дерево, таке як палісандр. Флейта складається з трьох частин: голови, великого коліна та малого коліна.

Голова флейти має невеликий отвір (лабіум), через який вдувається повітря, і в цьому отворі відбувається розсікання потоку повітря гострою кромкою. Гравець вдуває повітря поперек флейти, тому вона отримала назву поперечна флейта або флейта-траверсо, на відміну від поздовжньої флейти, в яку дують вздовж цівки, подібно кларнету. Флейта має 14-16 отворів на великому та малому колінах, які можуть закриватися клапанами.

Звук флейти характеризується мелодійністю та поетичністю. У порівнянні з іншими металевими інструментами, деяким людям може здатися, що флейті, виготовленій з металу, не вистачає теплоти в звуці. Флейта набула свого сучасного вигляду між 1832 та 1847 роками після реконструкції німецьким майстром Теобальдом Бемом. Діапазон флейти зазвичай варіюється від C1 (іноді h) до C4 (іноді F4). У партитурах оркестру флейтові партії записуються над іншими оркестровими партіями.

- мала флейта (або флейта - пікколо) є варіантом поперечної флейти, але в два рази меншого розміру, як конструкцією, так і звучанням. Її діапазон зазвичай варіюється від D2 до C5 (реальної висоти звуку). У верхньому регістрі мала флейта вирізняється особливо пронизливим звучанням, що дозволяє їй виділятися навіть у густому звучанні всього оркестру,

включаючи tutti. Цей інструмент широко застосовується в симфонічних та духових оркестрах для додавання яскравості та виразності в музичних композиціях.

- альтова флейта є варіантом поперечної флейти у строї G, і вона конструктивно схожа на звичайну флейту, але має більші розміри, близько півтора рази довша. Звучання альтової флейти нижче на кварту порівняно зі звичайною флейтою. Цей інструмент використовується не так часто, але його можна почути в окремих музичних композиціях, де його особливий тембр та низький діапазон можуть додати унікальність та глибину звучанню.
- Басова флейта та контрабасова флейта — це рідкісні та маловживані інструменти, які виокремлюються своєю низькою октавою порівняно зі звичайною флейтою. Басова флейта зазвичай звучить на октаву нижче, а контрабасова флейта — ще на одну октаву нижче, створюючи багатий і глибокий звук. Особливість цих інструментів полягає не лише в їхньому низькому діапазоні, але й у тому, що трубка в них спеціально зігнута для зручності гри. Це дає музикантам можливість керувати інструментом, особливо у випадку контрабасової флейти, яка через свої значні розміри може вимагати особливої техніки обіймання та гри. Ці екзотичні флейти можуть використовуватися для створення унікальних звукових ефектів та додавати глибини звучанню у музичних композиціях, де вони знаходять своє застосування.
- Блок-флейта — це духовий музичний інструмент, який може бути виготовлений з дерева або пластику. Вона володіє поздовжнім принципом гри, де музикант дме повітря в отвір, розташований на торці трубки. Неподалік від цього отвору,



аналогічно до свистка, знаходиться вихідний отвір з гранню, яка розсікає потік повітря. Сама трубка має отвори, які закриваються пальцями для створення різних нот.

- Існує кілька різновидів блок-флейт, і їх використання розповсюджене як у концертному виконанні, так і в початковому навчанні дітей музиці. Цей інструмент також відомий тим, що його використовують для введення новачків у світ музики. Зокрема, для блок-флейти була створена найбільша в історії музики збірка для духового інструмента соло — "Fluyten Lust-hof" Якоба ван Айка.
- **багатоцівкова флейта:** є музичним інструментом, що зустрічається у різних народів. Вона складається з набору трубочок різної довжини, кожен з яких настроєний на певну висоту, утворюючи кілька "цивілізованих" панських трубок, об'єднаних в один інструмент. Цей тип флейти також відомий як "флейта Пана", її названо на честь давньогрецького бога полів та лісів, який часто зображувався з панською флейтою в руках. Україна також має свої варіанти багатоцівкових флейт, які популярні в карпатському регіоні. Їх можна зустріти під різними назвами, такими як свирілі, кувиці, та інші. Ці інструменти мають глибокі культурні корені і часто використовуються для виконання народних мелодій і традиційних композицій.

Ще один цікавий інструмент в ужитку гурту “ДахаБраха” це укулеле. Доволі нестандартно для українського етно гурту, але цікаво. Ітак, укулеле - це чотириструнний щипковий музичний інструмент, який зазвичай має нейлонові струни. Цей невеликий інструмент схожий на гітару і зайняв своє місце в музичному світі завдяки португальським іммігрантам з Мадейри, які привезли його на Гаваї. На початку 20-го століття укулеле

завоювало велику популярність в Сполучених Штатах, а згодом стало популярним і в інших країнах світу. Інструмент відрізняється різними розмірами та конструкцією, що впливає на його тон та гучність. Зазвичай існують чотири розміри укулеле: сопрано, концерт, тенор і баритон. Кожен з цих розмірів має свої характеристики, які визначають його звучання та використання в музиці.

У Європі перші прообрази укулеле виникли у середині XV століття. Тоді вже існувало добре розвинене виробництво струнних інструментів, але більш складні гітари та мандоліни були досить дорогими, особливо для бродячих музикантів. Відповідно до попиту, на ринку з'явилися зменшені гітари з лише чотирма струнами, відомі як кавакінью, і вони стали свого роду передвісниками укулеле.

У XIX столітті багато людей переїжджає в Новий світ, привозячи з собою свої музичні інструменти. На Гавайях сам термін "укулеле" з'явився і перекладається з гавайської як "стрибаюча блоха". Виготовлення цього інструменту почалося на місці з гавайської акації, відомої як коа, яку вважали символом Гаваїв. Широка популярність укулеле отримала після гастролей гавайських музикантів на Тихоокеанській виставці 1915 року в Сан-Франциско.

Укулеле, як правило, виготовляються з різних видів дерева, хоча можуть існувати інші варіації інструментів, що частково або повністю складаються з пластику чи інших матеріалів. Дешевші моделі укулеле зазвичай виготовляють із фанери або ламінованого дерева, а іноді використовують тоноване дерево, наприклад, ялину, для верхньої деки. У більш вартісних варіантах використовують тверді листяні породи, такі як махагоні. Традиційно виробництво укулеле включає в себе використання виду акації, який є ендемічним на Гавайях і має назву коа. Це дерево володіє особливими характеристиками, що роблять його популярним в конструюванні укулеле.

Гурт "NAZVA" також заслуговує уваги. Гурт був заснований Павлом Гоцем та Ярославом Яровенком, які познайомилися, співаючи в львівському фольк-гурті Jogyj Kjos. Значущим моментом у їхній творчій співпраці стала аудіовізуальна вистава "Не болтай! Generation", де у 2019 році вони створили першу спільну композицію "Дракон". Незважаючи на створення пісні у 2019 році, випуск відбувся лише у 2023 році. У 2021 році гурт випустив перший сингл "Дрімота", створений для показу української дизайнерки Марії Старчак. У тому ж році вони взяли участь у фестивалях "Дзизя", "Воргола" та "Ї". Також у 2021 році гурт взяв участь у фестивалі "Respublica" і посів третє місце в конкурсі молодих виконавців "Respublica Showcase — 2021". 1 грудня 2022 року "Гурт" випустив свій дебютний альбом "Nazva", який включав дев'ять композицій. Одна з пісень, "Сігеле мігеле", визначилася як лідер українського топу Shazam і набрала понад 1 мільйон переглядів на YouTube. До цієї пісні також був створений кліп, режисером якого виступив Олександр Хоменко. У червні 2023 року гурт провів свій перший сольний концерт у Києві, а в липні того ж року у Львові. Також у червні вони випустили міні альбом "Феномен Івасюка", в якому переспівали три пісні композитора та які увійшли до документального фільму Віталія Гордієнка "Феномен Івасюка". Цей реліз став першим на лейблі "Мозгі". У 2023 році гурт також записав пісню разом з Юлією Юріною на її альбомі "Гвара".

До того ж гурт "Nazva" отримав можливість виступити у фіналі Нацвідбору на Євробачення 2024 з піснею "Slavic English". Наразі, деталі щодо того, коли виконавці представлять свій трек, залишаються невідомими. Варто відзначити, що фінал Нацвідбору запланований на лютий 2024 року і відбудеться у форматі телевізійного концерту. Представника України на міжнародному конкурсі Євробачення-2024 визначать за результатами голосування журі та глядачів.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених задач результати дослідження дозволяють зробити наступні **висновки**:

Отже, метою кваліфікаційної роботи було проаналізувати п'єсу “Украдене щастя” Івана Яковича Франка та її звукової драматургії, а також було детально розглянуто принцип створення авторської звукової партитури вистави з описом функцій музики та загалом звуку у виставі та їх вплив на психологію сприйняття глядачем кінцевого творчого продукту колективу театру. Також в ході написання цієї роботи мною було створено звукову експлікацію до вистави “Украдене щастя” в постановці Євгена Храмова у Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки, до якої я мала честь бути долученою в якості звукооператора та розробника звукового оформлення постановки.

1. Вивчено історію написання п'єси “Украдене щастя” та проаналізовано взаємозв'язок подій у п'єсі та реальних біографічних фактів з життя Івана Яковича Франка;

2. Досліджено ретроспективу постановок п'єси в Україні та в Києві зокрема, розглянула екранізації п'єси. Так, перша постановка по п'єсі “Украдене щастя” була створена і показана глядачеві у Львові на сцені театру товариства "Руська бесіда" 16 листопада 1893 року. Режисером і виконавцем ролі Миколи Задорожного став видатний актор і режисер Кость Підвисоцький. Головні ролі у виставі виконали Антоніна Осиповичева, яка викреслила образ Анни, та Степан Янович, батько Леся Курбаса, який представив Михайла Гурмана, поштаря. І варто також відзначити, що постановка ця мала неабиякий успіх у львівській публіки.

П'єсу “Украдене щастя” кілька разів ставили у Національному академічному театрі ім. І.Франка: в 1940 році, в режисурі народного артиста України Гната Юри з Наталією Ужвій,

Амвросієм Бучмою, Віктором Добровольським у головних ролях; у 1979 році в дебютній постановці Сергія Данченка, як художнього керівника театру, з Богданом Ступкою у ролі Миколи. З останніх нині існуючих - постановка “Украденого щастя” в режисурі Євгена Храпцова в Національному академічному театрі ім. Лесі Українки, що і є темою даної кваліфікаційної роботи.

3. Описано актуальні постановки в театрах Києва. Нині є багато цікавих поглядів на цю п’єсу, наприклад режисера Андрія Білоуса з Молодого театру, де він відмовився від фольклорних елементів у виставі, натомість помістивши головних героїв у Харків 1937-го року в часи репресій, де Микола - опальний письменник, а акцент всієї вистави зміщений на індивідуальні особливості кожного героя, де конфлікт виникає на фоні несприятливого соціального середовища. З останніх постановок “Украденого щастя” - режисура Євгена Храпцова в Національному академічному театрі ім. Лесі Українки, що і є темою даної кваліфікаційної роботи.

4. Досліджено вплив музики на психологію сприйняття глядачем вистави та зроблено аналіз звукової драматургії вистави “Украдене щастя” в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки; в цій виставі наявна тема переживань головного героя Миколи, контртема - тема кохання Анни та Михайла, тема переживань тріо головних героїв Микола-Анна-Михайло.

5. Створено і детально описано звукову експлікацію вистави “Украдене щастя”; описано особливості використання зазначених у виставі треків, чому саме вони відповідають характеру сцени чи персонажа, до якого відносяться.

6. Описано творчо-технічне рішення вистави “Украдене щастя” в київському Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки.

Сценічно підкреслено ідею режисера зробити цю виставу таїнством і подекуди інтимною сповіддю. Створенню цієї атмосфери сприяла камерна сцена “сцена під дахом”, де власне і відбувається показ вистави. Підкреслює атмосферу таїнства ікона Божої матері, що стоїть посеред сцени в ар’єї і рефлексує до страждань тріо головних героїв Микола-Анна-Михайло: плаче в момент, коли Микола бачить зраду дружини в процесі арешту, криваві сльози в момент вбивства Михайла Миколою. Технічне рішення вистави було максимально простим, але цікавим і підкреслило внутрішні переживання Миколи та загальну атмосферу таїнства та інтимності.

Розкрито коротку історію постановок Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Розвинено ідею реалізації автентичного фольклорно рішення завдяки використанню музичних ідей гуртів “Даха Браха” та “NAZVA”, що сприяло осучасненню п’єси «Украдене щастя І.Франка.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ананьев А. Б. Акустика для звукорежиссеров : пособие. Киев : Феникс, 2012. 255 с. : рис., табл.
2. Ананьев А. Б. Элементы музыкальной акустики. Киев : Феникс, 2008. 224 с.
3. Безклубенко С. Д. Український енциклопедичний кінословник. Київ : КНУКІМ, 2006. Т.1. Основні терміни і поняття. 500 с.
4. Белявіна Н. Д., Белявін В. Ф., Бондарець Н. Л., Дьяченко В. В. Основи звукорежисури : навч. посіб. / під ред. Н.Д. Белявіної. Київ : НАКККіМ, 2011. Ч. I. 84 с.
5. Белявіна Н. Д. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін : підручник. Київ : НАКККіМ, 2019. 280 с.
6. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : автореф. дис. канд. мистецтвозн. ; НАН України. Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2007. 19 с.
7. Власов Є. О. Музика у виставі: Теорія і практика музично-шумового оформлення вистави: навч. посіб. Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2001. 61 с.
8. Вовкун В.В. Мистецтво звукорежисури масових видовищ : підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 356 с.
9. Грищенко В.І. Композиція та комп'ютерне аранжування : підручник. Київ : НАКККіМ, 2016. 500 с.
10. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика : автореф. дис. канд. мистецтвозн. НАКККіМ. Київ : НАКККіМ, 2018. 20 с.
11. Закон України «Про авторське право і суміжні права» № 3793ХІІ від 23.12.1993 (2627-ІІІ від 11.07.200, 1294-ІV від 20.11.200).

12. Закон України «Про кінематографію» № 9/98 ВР від 13.01.1998 (763-IV від 15.05.2003, 763-15 від 07.06.2003).
13. Закон України «Про культуру» № 2778VI від 14.12.2010.
14. Закон України «Про театри та театральну справу» №2605-IV від 31.05.2005. (№ 3421 від 09.02.2006).
15. Закон України «Про телебачення і радіомовлення» № 3317-IV від 12.01.2006 (2850-VI від 22.12.2010, 3610-VI від 07.07.2011).
16. Іван Якович Франко. Біографія [Електронний ресурс] [УкрЛіб \(ukrlib.com.ua\)](http://ukrlib.com.ua) (Дата звернення 11.11.23)
17. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с., іл.
18. Корній Л. Історія української музики : у 3-х ч. Ч. 1, 2, 3. –Київ–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001.
19. Куц Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури Х – початку ХХІ століття : автореф. дис. канд. мист. : НАКККіМ. Київ, 2014. 18 с.
20. Лисса Зофья. Естетика кіномузики / пер. А. О. Зелениної, Д. Л. Каравкинї. Варшава, 1970. 495 с.
21. Мащенко І. Г. Енциклопедія електронних масмедіа : у 2 т. –Т. 1: Всесвітній відеоаудіолітопис: дати, події, факти, цифри, деталі, коментарі, персоналії. / за нов. ред., перероб. і доп. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 384 с.
22. Мащенко І. Г. Енциклопедія електронних масмедіа : у 2 т. Т. 2. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 511 с.
23. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Сидоренко та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006.



24. Носуленко В. Н. Психология слухового восприятия. Москва : Наука, 1988. 216 с.
25. Перше кохання Івана Франка Ольга Рошкевич: коротка біографія [Електронний ресурс].  
<https://uamodna.com/articles/persha-kalyna-ivana-franka/>
26. Про Шандаря — Пісні-балади [Електронний ресурс]  
<https://www.ukrlib.com.ua/narod/printout.php?id=23&bookid=1>
27. Руслан Леоненко. Олександр Загаров у Державному драматичному театрі (Київ, 1918—1919): Організаційні Аспекти. — С. 198. Архів оригіналу за 31 березня 2022. Процитовано 2 квітня 2022.
28. Рязанцев Л. В. Звукорежисура : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2009. 144 с.
29. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 320 с. : іл.
30. 130 років з часу написання І.Я.Франком п'єси «Украдене щастя». Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олеся Гончара [Електронний ресурс]  
<https://lib.kherson.ua/130-rokiv-napisannya-ukradene-shchastya.htm>
31. Ужинський М. Ю. Цифрові технології і засоби мультимедіа : навч. посіб. ; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Рівне : О. Зень, 2011. 227 с.
32. Фількевич Г. М. Музика в драматичному театрі. Київ : КДІТМ, 2004. 72 с.
33. Фількевич Г. М. Співдружність муз: театр – музика – кіно : монографія. Київ : КНУТКТ, 2005. 76 с.
34. Францева О. Про репертуарний театр / Францева О. [Електронний ресурс]. <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/-kultura/pro-reperturnyyu-teatr> (дата звернення 11.11.2023)

35. Черевко К.П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів ХХ – початку ХХІ століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / Львівська національна музична академія. Львів, 2012. 16 с.

36. Шип В. С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998.

37. Шустов С.Л. Електронна музика в системі студійних жанрів : автореф. дис. канд. мистецтвознавства ; Одеська державна музична академія. Одеса, 2012. 16 с.

38. Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк / за ред. Л. Т. Левчук. Київ : Центр учб. літ-ри, 2010. 520 с. URL: [http://shron.chtyvo.org.ua/Levchuk\\_Larysa/Estetyka.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf) (дата звернення 12.11.23).

39. Руслан Леоненко. Олександр Загаров у Державному драматичному театрі (Київ, 1918—1919): Організаційні Аспекти. — С. 198. Архів оригіналу за 31 березня 2022. Процитовано 2 квітня 2022.

40. Украдене щастя - Київ. театр ім. Лесі Українки в Києві [Електронний ресурс] [https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/stolen\\_happiness](https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/stolen_happiness)

41. About Us - DakhaBrakha [Електронний ресурс] <https://dakhabrakha.com.ua/en/about/>

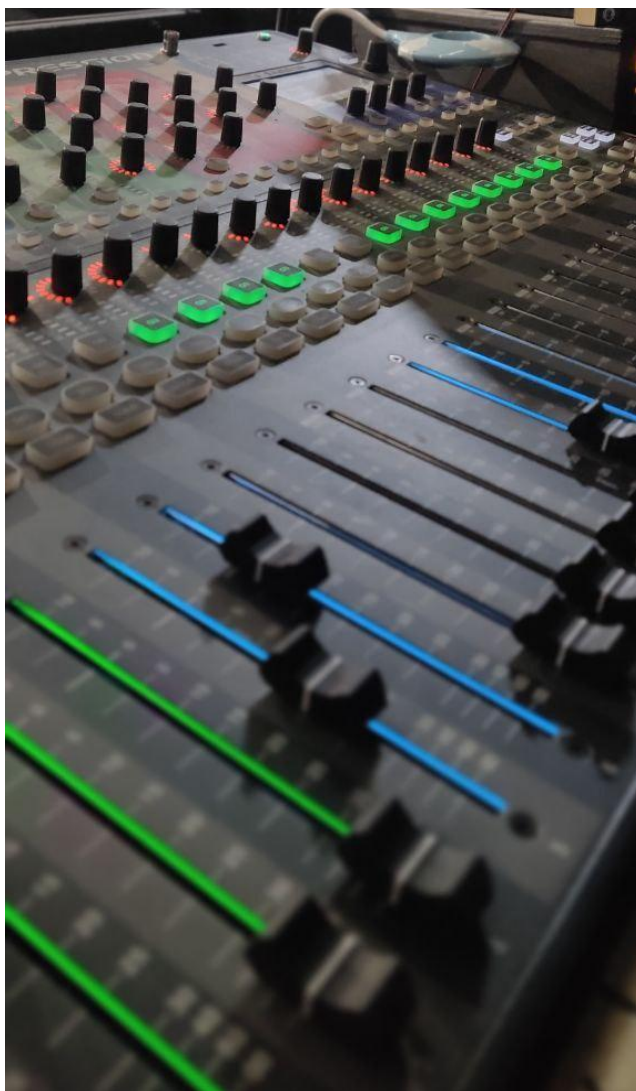
## ДОДАТКИ

### Додаток А

Треки з вистави (наявні на флешці, до додається до кваліфікаційної роботи):

1. Vaniusha - ДахаБраха
2. Vesna - ДахаБраха
3. Yelena - ДахаБраха
4. Drimota - NAZVA
5. Obruch - GG Гуляй Город

### Додаток Б



Пульт зі “сцени під дахом” - Soundcraft SI Expression

## Додаток В



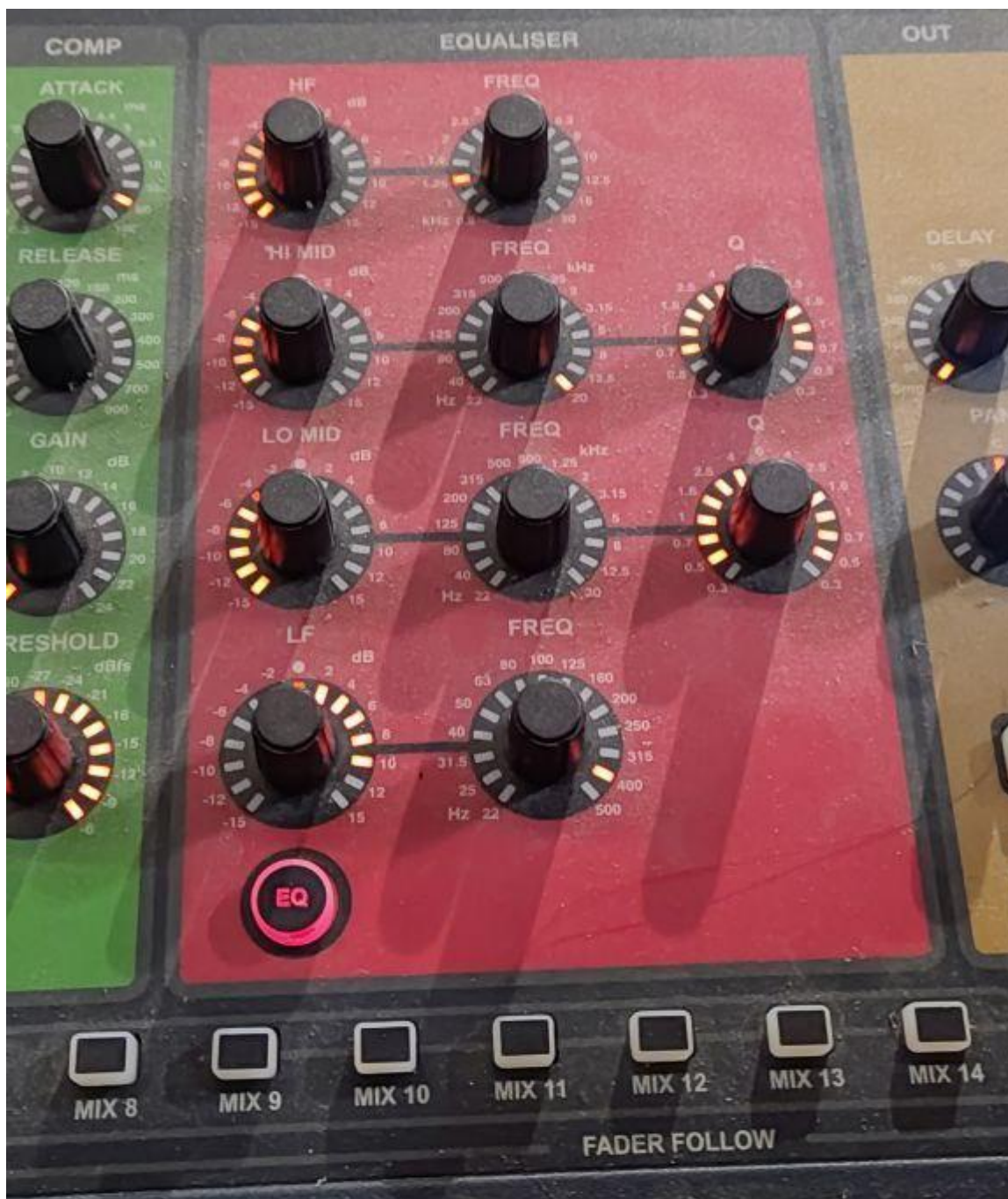
Розташування підвісних мікрофонів на “сцени під дахом”  
 (кадр сцени народних гулянь з вистави “Украдене щастя” на “сцени під дахом” в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки; взято з офіційної сторінки театру в мережі Instagram)

## Додаток Г



Мультипрогравачі Tascam зі “сцени під дахом”

## Додаток Д



Характеристики еквайзера на лінійці “суб низ” одного з програвачів

**Додаток Е**

Нарізані ключові сцени з вистави “Украдене щастя” в Національному академічному театрі ім. Лесі Українки (Наявні на флешці, що додається до кваліфікаційної роботи):

1. Перша поява Гурмана, передача нагадування для Анни через її сусідку Настю;
2. Перша поява Гурмана в хаті Анни та Миколи;
3. Сцена арешту Миколи;
4. Сцена кохання Анни та Михайла;
5. Сцена першого усвідомлення Миколою правди про зраду Анни з Михайлом;
6. Сцена внутрішнього болю Миколи, намагаться повернути дружину собі;
7. Сцена вбивства Михайла Миколою і його смерть.