

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ  
імені народної артистки України Лариси Хоролець

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему:  
**«МОНОВИСТАВА ЯК ІНСТРУМЕНТ АКТОРСЬКИХ ТА  
РЕЖИСЕРСЬКИХ НОВАЦІЙ»**

Виконав студент 2 курсу  
групи МСМ-11-23(з)  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Ісаченко Владислав Сергійович

Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури та  
акторської майстерності,  
заслужена артистка України  
Шлемко Ольга Дмитрівна

Рецензент:  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри тележурналістики  
та майстерності актора Київського  
національного університету  
культури і мистецтв  
Барнич Михайло Михайлович

Допустити до захисту  
Протокол засідання кафедри  
від «\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р. №\_\_  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ проф. Гирич В. С.

Київ-2024

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	6
1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат.....	9
<b>РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА МОНОВИСТАВИ: АКТОРСЬКИЙ ТА РЕЖИСЕРСЬКИЙ ВИЯВ</b>	
2.1. Специфіка моновистави та її основні виражальні засоби .....	18
2.1.1. Режисерські виражальні засоби в моновиставі .....	19
2.1.2. Виразальні засоби актора у моновиставі .....	25
2.2. Історія та тенденції розвитку театру одного актора у ХХ столітті....	36
2.3. Творча індивідуальність актора як головна цінність моновистави ..	47
2.4. Особливості режисури моновистави .....	53
<b>РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ТЕНДЕЦІЇ РОЗВИТКУ МОНОВИСТАВ У СВІТІ ТА УКРАЇНІ</b>	
3.1. Тенденції розвитку зарубіжного та українського театру одного актора на початку ХХІ століття.....	70
3.2. Специфіка сучасних українських моновистав .....	72
3.3. Сучасні фестивалі моновистав в Україні та інших європейських країнах.....	77
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	80
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	82
<b>ДОДАТКИ</b> .....	87

## ВСТУП

Сучасний театральний процес активно розвивається, використовуючи при цьому різноманітні форми та жанри. Однією з таких форм є моновистава, яка визначається як специфічний вид театального мистецтва, у якому основне навантаження лежить на одному акторові. Оскільки кожна деталь моновистави набуває особливого значення, така форма театру надає можливість більш глибоко вивчити акторські техніки та режисерські новації.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю аналізу новітніх методів роботи актора в умовах моновистави, а також пошуком режисерських рішень, які забезпечують виконання всіх законів режисури драматичного театру за допомогою одного виконавця. В умовах змін культурних тенденцій та сучасних викликів у мистецтві, моновистава стає значущою платформою для реалізації індивідуального творчого вираження, але досі не існує цілісної теорії режисури моновистави, досвід діяльності українських та зарубіжних режисерів у рамках моновистави недостатньо узагальнений, а також не з'ясовані тенденції подальшого розвитку такої форми театру, як моновистава. Тому дослідження історії виникнення монотеатру, особливостей режисури та акторської майстерності у рамках моновистави є надзвичайно актуальними завданнями, оскільки є необхідними для розуміння та подальшого розвитку театального процесу.

**Об'єкт дослідження** – моновистава, як театральний жанр.

**Предмет дослідження** – творча діяльність та новаторські пошуки режисера і актора щодо втілення моновистави.

**Мета дослідження** полягає у дослідженні моновистави, як інструменту акторських та режисерських новацій, зокрема через аналіз історичних передумов, особливостей та сучасних тенденцій розвитку цього жанру.

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати історіографію та джерельну базу монотеатру;

- виявити основні методологічні підходи до дослідження моновистави;
- висвітлити специфіку акторської гри в монотеатрі;
- розглянути основні режисерські прийоми та новаторські пошуки, що використовуються в постановках моновистав;
- з'ясувати сучасні тенденції розвитку монотеатру в Україні та у світі.

**Методологія та методи дослідження.** Магістерська робота ґрунтується на принципах історизму, системному, театрознавчому й культурологічному підходах, які дозволяють детально розглянути розвиток жанру моновистави, презентувати її як самостійний культурний феномен, здійснити пошуки засобів акторської та режисерської виразності. У роботі вжито сукупність загальнонаукових та спеціальних методів дослідження, зокрема такі методи теоретичного дослідження як культурно-історичний, термінологічний, історичний, порівняльно-історичний, реконструкції, функціональний, ретроспективний, діахронічний, аналітичний, аксіологічний, аналізу та синтезу, порівняння, абстрагування та методи емпіричного дослідження – спостереження, порівняння.

**Джерельною базою** є рецензії та огляди вистав, наукові праці, спогади, результати спостережень магістранта.

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в узагальненні досвіду українських і зарубіжних режисерів, що працюють у жанрі моновистави, а також у розробці рекомендацій для вдосконалення акторської і режисерської майстерності в умовах монотеатру. Практична значущість результатів роботи полягає у їхньому застосуванні у професійній підготовці акторів і режисерів, а також у створенні нових постановок, які відповідають сучасним запитам аудиторії.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дослідження оприлюднені у двох тезах:

1. Ісаченко В. Монодрама і драматичний монолог: порівняльний аналіз // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 7 лист. 2024 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККиМ, 2024.

2. Ісаченко В. Творчий метод Михайла Мельника як очільника театру одного актора «Крик» // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: сфери, концепції, ефективність. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2024.

**Структура магістерської роботи.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи – 89 сторінок, основний обсяг – 81 сторінка, список використаних джерел – 5 сторінок (65 найменувань).

## РОЗДІЛ І

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### **1.1. Історіографія досліджень розвитку моновистави, як форми театрального мистецтва**

В даній роботі термін «історіографія» буде використовуватися як сукупність досліджень моновистави та її режисури, що мають хронологічну та просторову локалізацію та предметну сферу дослідження.

Дослідження моновистави є важливим і багатограним напрямком у культурологічній науці, що охоплює різні аспекти акторської майстерності, режисури, драматургії та сценічного простору. Моновистава, як жанр, набула свого значення у театральному процесі завдяки унікальним можливостям для актора та режисера експериментувати з формою та змістом. Це зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу, як історіографії розвитку цього жанру, так і джерельної бази, що охоплює праці відомих дослідників театрального мистецтва, архівні матеріали, рецензії, театральні програми та інші джерела.

Станом на сьогодні процеси режисури моновистави як важливої складової наукових досліджень у сфері театрального мистецтва залишаються недостатньо вивченими та мало розробленими. Кількість спеціалізованих праць, присвячених глибокому аналізу та дослідженню цієї проблематики, обмежена, що значно стримує розвиток знань у цьому напрямі.

Перші згадки про вистави одного актора з'являються в кінці XIX століття, коли в європейських театрах почали створюватися експериментальні форми вистав, у яких основну увагу було сконцентровано на акторській майстерності одного актора. Ці вистави мали свої витоки в традиціях сольних виступів, таких як читання поезії, монологічні драматичні вистави та літературні вечори. Наприклад, на межі століть французькі актори-новатори

активно досліджували можливості сольної гри на сцені, що стало першим кроком до формування сучасної моновистави. Проте теоретичний аналіз таких вистав на той час не був достатньо розвиненим.

Лише на початку ХХ століття театральна наука почала системно вивчати вистави одного актора. Значний внесок у цей процес зробили театральні реформатори, зокрема Костянтин Станіславський. Його система акторської гри викладена у фундаментальних працях «Моє життя в мистецтві» та «Робота актора над собою», стала основою для багатьох майбутніх досліджень і у галузі монотеатру. К. Станіславський підкреслював важливість внутрішнього психічного процесу актора, що є особливо актуальним для моновистав, де акторам потрібно не лише майстерно виконувати ролі, але й створювати цілісні світи за допомогою мінімальних засобів.

Єжи Гротовський, один із провідних театральних діячів другої половини ХХ століття, запропонував поняття «бідного театру», що мало значний вплив на розвиток монотеатру. У своїй праці «На шляхах до вбогого театру» він досліджує ідею мінімалізму у театральному просторі, де центральне місце займає саме актор. Є. Гротовський вважав, що актор повинен бути здатним самостійно створити сценічну реальність, без надмірної допомоги зовнішніх ефектів [16], що робить його теорії надзвичайно важливими для розуміння принципів монотеатру. Його експерименти з тілесністю, енергетикою актора та взаємодією з публікою продовжують впливати на сучасних режисерів і акторів, що працюють у жанрі моновистав.

Друга половина ХХ століття була важливою віхою для розвитку як теоретичного, так і практичного осмислення моновистави. Дослідження західноєвропейських театральних теоретиків, таких як Пітер Брук, Антонен Арто та Річард Шехнер, зробили значний внесок у розвиток театру одного актора. Пітер Брук, у своїх працях «Порожній простір» та «Точка повороту», вивчає взаємодію актора та глядача у спрощеному театральному просторі, де основну роль відіграє саме виконавець. Він акцентує на тому, що відсутність складної декорації або численних акторів лише підкреслює силу

індивідуальної гри одного виконавця [8]. Ці ідеї перегукуються з філософією Є. Гротовського та надають новий поштовх для розвитку монотеатру.

Антонен Арто, у своїй теорії «Театр жорстокості», закликав до повного емоційного занурення актора у свій образ, що також стало важливим підґрунтям для монотеатральних експериментів. Вистави одного актора, за Арто, повинні викликати максимальну емоційну реакцію у глядача через глибоке переживання та фізичне втілення ролі [2]. Ці теоретичні положення відкрили нові можливості для режисерів і акторів, які прагнули створювати моновистави з акцентом на граничну психологічну глибину.

Річард Шехнер, американський театральний теоретик і засновник театральної антропології, також звертався до аналізу монотеатру у своїх дослідженнях перформативності та ритуальності театральної дії. У праці «Теорія перформансу» Р. Шехнер розглядає монотеатр як своєрідний ритуал, де актор виступає як священик, що створює інтенсивне комунікативне поле з глядачем [65]. Ці теоретичні розвідки дозволяють глибше зрозуміти психологічні та соціальні функції вистави одного актора.

У ХХІ столітті розвиток монотеатру продовжує привертати увагу театрознавців. Сучасні українські дослідники, такі як Валентина Заболотна та Олександр Клековкін, аналізують специфіку національного монотеатру. Вони розглядають творчість таких акторів, як Михайло Мельник, засновник театру «Крик», який став однією з найвизначніших постатей українського монотеатру. Їхні праці підкреслюють важливість особистої творчої індивідуальності актора в умовах моновистави, де кожен елемент – від інтонації до жесту – відіграє ключову роль у створенні сценічного образу.

Михайло Мельник, який не тільки став успішним актором, але й вніс свій вклад у розвиток режисури в монотеатрі, є яскравим прикладом того, як особиста творчість може визначати розвиток жанру. Його роботи стали предметом досліджень не лише в Україні, але й за кордоном, зокрема на міжнародних театральних фестивалях.



Окрім українських досліджень, важливими джерелами є роботи зарубіжних театрознавців, які аналізують сучасні тенденції у розвитку монотеатру.

Джерельна база дослідження охоплює широкий спектр матеріалів: від театральних програм до архівних документів, присвячених розвитку монотеатру. Серед них важливе місце посідають рецензії на моновистави, інтерв'ю з акторами та режисерами, які працюють у цьому жанрі. Крім того, значну роль у дослідженні відіграють матеріали з міжнародних фестивалів монотеатру, зокрема українських, де представлено новітні тенденції та творчі здобутки.

## **1.2. Методологія та понятійно-категоріальний апарат**

Методологія дослідження моновистави, як інструменту акторських і режисерських інновацій вимагає всебічного аналізу різних аспектів цього жанру. Такий підхід охоплює декілька ключових методів, які дозволяють всебічно дослідити як історичний розвиток театру одного актора, так і його сучасні тенденції.

Методологію часто розглядають як вчення про науковий метод пізнання або як систему принципів, що лежать в основі дослідження і визначають вибір сукупності пізнавальних засобів, методів і прийомів. Зазвичай методологію трактують як теорію дослідницьких методів, концептуальних підходів або як систему знань про теорію науки й дослідницькі методи [12].

Досягнення мети та вирішення завдань дослідження значною мірою залежить від точного вибору методологічних підходів і методів. Серед застосованих методів: *культурно-історичний, термінологічний, історичний, порівняльно-історичний, метод реконструкції, функціональний, ретроспективний, діахронічний, аналітичний, аксіологічний, методи аналізу та синтезу, порівняння, абстрагування, спостереження та порівняння.*

**Культурно-історичний метод** є ключовим у дослідженні культурологічних аспектів, зокрема в аналізі моновистави. Цей метод дозволяє дослідити витoki та розвиток сценічної образності моновистави в історичному контексті, враховуючи соціальні та культурні умови, що впливали на її форму та зміст у різні періоди.

У дослідженні історичних аспектів становлення моновистави використовувалися також історичний та порівняльно-історичний методи.

**Історичний метод** надає можливість вивчити послідовність розвитку моновистави в контексті її еволюції: від перших експериментів до сучасних форм, з акцентом на виявлення внутрішніх і зовнішніх факторів, закономірностей та протиріч, що вплинули на цей жанр.

**Порівняльно-історичний метод**, застосований у рамках дослідження, сприяв аналізу схожостей і відмінностей в підходах до створення сценічної образності в різних епохах. Він допомагає порівняти естетичні, стильові та технічні прийоми, що використовувалися в різні періоди для втілення образу в моновиставі. Цей метод дозволив виявити історичні паралелі та відмінності, що характеризують еволюцію моновистави, підкреслюючи її унікальні риси та відношення до ширшого контексту театральної культури.

**Методи аналізу та синтезу** є центральними інструментами при дослідженні моновистави як платформи для акторських і режисерських новацій.

Аналіз, що походить від грецького «розкладання» дозволяє розбити об'єкт дослідження на його складові — окремі елементи, властивості чи взаємозв'язки. Завдяки цьому методу стало можливим детально розглянути кожен компонент моновистави, зокрема виразні засоби актора, режисерські прийоми та взаємодію з глядачем, у рамках єдиного цілого.

Синтез як метод відновлення цілісності забезпечив об'єднання розрізнених частин, дозволяючи розглянути моновиставу як єдине сценічне явище. Оскільки синтез доповнює аналіз, він допоміг інтегрувати результати аналізу, щоб оцінити новаторські аспекти акторської гри та режисерських

рішень. Такий підхід був особливо корисним для комплексного розуміння процесу створення моновистави, де одночасно досліджуються і акторська майстерність, і режисерські експерименти.

Ці методи допомогли структурувати результати дослідження і сформулювати важливі висновки. Літературний огляд, проведений за допомогою аналізу, дозволив визначити історичні умови, новаторські елементи та етапи розвитку моновистави як експериментального жанру. На завершальному етапі метод синтезу дав змогу об'єднати всі отримані знання, створивши цілісну картину моновистави як унікального інструменту для реалізації акторських і режисерських новацій, що формують нові підходи до взаємодії з глядачем.

До загальнонаукової методології вивчення моновистави як інструменту акторських та режисерських новацій належить *системний метод*, який забезпечує комплексний підхід до дослідження цього багатогранного феномену. З його допомогою ми змогли охопити різні аспекти моновистави як цілісного жанру, що поєднує акторські прийоми та режисерські новаторські підходи, спрямовані на розкриття глибоких емоційних і смислових пластів.

*Аналітичний метод*, який акцентує увагу на внутрішніх тенденціях і потенціалі об'єкта, дозволив детально розглянути, як режисерські та акторські інновації змінювалися з часом, відкриваючи нові можливості для створення сценічної образності. Цей метод допоміг проаналізувати особливості режисерських рішень у різні історичні періоди, а також вивчити окремі складові моновистави, що роблять її експериментальним і унікальним засобом самовираження.

*Проблемно-хронологічний метод* у дослідженні дозволив розділити широке питання режисерських засобів на окремі специфічні аспекти, кожен із яких розглядався в хронологічній послідовності. Це сприяло тому, щоб простежити, як на різних етапах розвитку театрального мистецтва змінювалися акценти та прийоми, які з часом сформували моновиставу як інноваційну форму вираження.

**Ретроспективний метод** (або метод реконструкції) допоміг нам використовувати сучасні знання для відтворення історичних етапів у розвитку моновистави, оцінюючи значення акторських та режисерських інновацій відповідно до епохи, в якій вони з'явилися, а також їхній вплив на майбутній прогрес у театральному мистецтві. Це дозволило краще зрозуміти внесок кожної новації в загальну еволюцію моновистави.

Також були задіяні **методи емпіричного дослідження**. Порівняння дало можливість виявити подібності й відмінності у підходах до сценічної образності моновистави на різних етапах, а також визначити спільні риси інновацій, характерних для акторської та режисерської майстерності.

**Спостереження** стало цілеспрямованим методом для детального вивчення новаторських прийомів, дозволяючи глибше зрозуміти виразні засоби, які вплинули на формування моновистави як особливого засобу акторської й режисерської творчості.

Для дослідження моновистави як інструменту акторських і режисерських новацій ключову роль відіграли **методи теоретичного аналізу**, такі як припущення і формулювання гіпотез. Вони дозволили осмислити зібраний фактичний матеріал, а також зробити перехід від конкретних фактів до узагальнень, що виявляють основні закони та принципи в розвитку моновистави.

**Метод індукції**, що полягає у висновках про загальну характеристику на основі вивчення її окремих частин, був використаний для формування загального уявлення про природу моновистави, виходячи з аналізу її окремих елементів, таких як акторські техніки та режисерські прийоми.

**Діахронічний метод**, один із традиційних підходів для вивчення подій у світовій і вітчизняній культурі, став важливим для розгляду еволюції моновистави. Ми послідовно розклали в хронологічному порядку ключові етапи появи та розвитку моновистави, що дозволило простежити зміну режисерських та акторських підходів у цьому жанрі. Після збору всіх фактів

ми провели їх узагальнення, глибокий аналіз та оцінку, виявляючи закономірності й унікальні риси моновистави.

Оскільки теоретичне дослідження передбачає точне визначення й аналіз понятійного апарату, особливу увагу приділено термінологічному аналізу в контексті театрального мистецтва. Це дало змогу вивчити еволюцію ключових термінів, які описують техніки і прийоми моновистави, а також уточнити зміст понять, розкрити їх взаємозв'язки та ролі в акторській і режисерській практиці.

Незважаючи на те, що термін «моновистава» часто вживається в публікаціях театральних митців, його значення варіюється в залежності від авторів. Для деяких цей термін відображає індивідуальність акторської гри, для інших — специфіку режисерського задуму, а у когось асоціюється з оригінальною художньою виразністю. Щоб стати теоретично обґрунтованим поняттям, цьому терміну явно не вистачає чіткості та однозначності.

Дослідження моновистави як інструменту акторських і режисерських новацій потребує чіткої концептуальної бази, що забезпечить систематизацію знань і глибоке розуміння специфіки цього жанру. Понятійно-категорійний апарат надає можливість визначити ключові терміни, що допомагають описати різноманітні аспекти моновистави, врахувати історичний контекст, методологічні підходи та культурні впливи, що формують її зміст. Чітке формулювання основних понять і категорій дозволяє дослідникам аналізувати новації в акторській і режисерській практиці, відстежувати еволюцію сценічних образів і виявляти вплив соціокультурних факторів на розвиток моновистави.

*Моновистава* – театральна форма, у якій виконання всіх ролей здійснюється лише одним актором. Цей жанр дозволяє зосередитися на глибокій внутрішній трансформації персонажа, що є важливим для розкриття емоційного стану та особистісного світу. Моновистави часто використовують новітні акторські техніки, щоб створити максимально виразний образ, перетворюючи сцену на простір для дослідження людських переживань.

**Акторська новація** – це новаторські підходи, які актори використовують у своїй творчій практиці для створення образів. Включає експерименти з тілесними та голосовими техніками, а також нові способи взаємодії з простором і глядачами. Акторська новація в моновиставах може проявлятися у відмові від традиційних методів гри, використанні імпровізації, а також у впровадженні інтерактивних елементів, що залучають аудиторію до дійства.

**Режисерська новація** – нові концепції, методи та стилі, які впроваджуються режисерами для створення унікального театального досвіду. Це може включати інноваційні підходи до побудови сюжету, використання нетрадиційних матеріалів та інтерактивних технологій, а також нові стилістичні рішення, які відображають сучасні соціокультурні тенденції. У контексті моновистави режисерська новація часто зосереджена на створенні специфічного простору для глибокого психологічного дослідження персонажа.

**Сценічна образність** – сукупність візуальних і емоційних елементів, що використовуються для створення певного враження у глядачів. Сценічна образність в моновиставах формується за рахунок використання світла, звуку, декорацій і акторської гри, що дозволяє передати емоційний стан персонажа та атмосферу подій. Вона є важливим інструментом для комунікації між актором і глядачем, створюючи міст між особистим досвідом актора і сприйняттям глядача.

**Творчий процес** – це етапи, які проходять актор і режисер під час створення моновистави, починаючи з генерування ідеї та закінчуючи фінальним виконанням. Він включає дослідження тексту, аналіз персонажа, репетиції та постпродакшн, у яких реалізується творча концепція. Розуміння творчого процесу є важливим для вивчення інновацій у моновиставах, оскільки відображає взаємодію між актором, режисером і текстом.

**Естетика** – це набір принципів, що визначають художні якості моновистави, включаючи стиль, форму та зміст. Естетичні рішення в

моновиставах можуть бути різноманітними, від класичних до постмодерних, і відіграють вирішальну роль у формуванні сприйняття глядачем. Естетика також враховує вплив контексту, в якому створюється вистава, та новітні художні тенденції, що можуть формувати її зміст і стиль.

**Емоційна виразність** – здатність актора передавати емоції через міміку, жест, голос і рухи. У моновиставах, де акцент ставиться на індивідуальному виконанні, емоційна виразність є особливо важливою. Вона дозволяє акторам глибше зануритися в образ, забезпечуючи глядачеві можливість спостерігати за трансформацією персонажа в режимі реального часу.

**Інтерпретація** – процес тлумачення тексту або концепції, який здійснюється актором і режисером під час підготовки моновистави. Інтерпретація включає в себе розуміння характеру персонажа, аналіз сюжету та визначення ключових тем. Цей аспект є критично важливим, оскільки він визначає, як вистава буде сприйматися глядачами та які нові сенси можуть бути виявлені через призму особистого досвіду виконавців.

**Соціокультурний контекст** – вплив суспільних, культурних та політичних факторів на формування моновистави як жанру. Соціокультурний контекст може включати історичні події, соціальні зміни, культурні традиції та новітні тенденції, які впливають на зміст та форму моновистави. Розуміння цього контексту дозволяє краще усвідомити, чому певні теми та образи стали актуальними для творчості акторів та режисерів.

**Театральна традиція** – історичні та культурні основи, на яких базуються сучасні практики моновистави. Театральні традиції можуть включати різні стилі, жанри та естетичні принципи, що сформувалися протягом століть. Аналіз театральної традиції дозволяє відстежити еволюцію моновистави, а також впливу класичних та сучасних театральних форм на її розвиток.

**Інноваційні тенденції** – новітні напрямки в театрі, які впливають на форму і зміст моновистави. Ці тенденції можуть включати використання технологій, інтерактивних елементів, нових стилістичних рішень та

експериментів з формою вистави. Вивчення інноваційних тенденцій дозволяє виявити, як сучасні актори та режисери трансформують традиційні театральні практики та адаптують їх до потреб сучасної аудиторії.

**Постановка** – процес реалізації ідеї у сценічній формі, що охоплює всі етапи від задуму до виконання. Постановка включає в себе визначення концепції, вибір акторів, підготовку декорацій, репетиції та фінальні виступи. Вона є важливою складовою моновистави, адже від її реалізації залежить успіх представлення та сприйняття глядачами.

**Перформанс** – інтерактивна форма мистецтва, що може включати елементи моновистави, але виходить за межі традиційного театру. Перформанс може поєднувати різні мистецькі жанри, такі як музика, танець, живопис, що робить його більш універсальним та експериментальним. У контексті моновистави перформанс може бути використано для підкреслення певних ідей або концепцій через взаємодію з глядачами.

**Аудиторія** – глядачі, які спостерігають за моновиставою. Аудиторія є активним учасником театального процесу, і її досвід та реакції можуть впливати на сприйняття вистави. Вивчення аудиторії в контексті моновистави допомагає зрозуміти, як різні елементи вистави взаємодіють з глядачами та які емоції та враження вони викликають.

Цей розширений понятійно-категорійний апарат слугуватиме основою для структурованого аналізу моновистави як інструменту акторських і режисерських новацій, забезпечуючи глибше розуміння цього специфічного жанру театального мистецтва.



## РОЗДІЛ II

### СПЕЦИФІКА МОНОВИСТАВИ: АКТОРСЬКИЙ ТА РЕЖИСЕРСЬКИЙ ВИЯВ

#### 2.1. Специфіка моновистави та її основні виражальні засоби

Моновистава як жанр театрального мистецтва набуває унікального значення в контексті сучасного акторського й режисерського пошуку, оскільки зосереджує всю драматичну дію на одному виконавцеві, що призводить до переосмислення ролі актора, глядача та простору сцени. Цей жанр передбачає абсолютну концентрацію глядацької уваги на акторі, від якого вимагається бездоганна техніка, глибокий психологізм та гнучкість, адже він має самостійно передавати складні психологічні й емоційні трансформації персонажа, зберігаючи при цьому напруження, яке зазвичай створюється завдяки взаємодії кількох акторів у традиційному ансамблевому театрі.

В Енциклопедії Сучасної України монодрама визначається як *«музично-сценічний твір, що виконується одним солістом або драматичним актором»*. Історія монодрами бере початок з часів театру доесхілівської епохи (Феспід, Фрініх), де один актор змінював маски й костюми, граючи різні ролі. Головний художній принцип монодрами полягає в сповіді-монолозі героя. Як правило, у монодрамі бере участь один персонаж, а якщо є інші, то вони не впливають на розвиток подій [14].

А. Паві (2006, с.258) також зазначає, що монодрама – це *«п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса зосереджується на одній особі, розкриваючи її внутрішні мотиви, суб'єктивні погляди та почуття»* [48].

Унікальність моновистави полягає в можливості досягти незвичайного ефекту інтимності між актором і глядачем, що створює для виконавця своєрідний «драматичний монолог» на сцені, під час якого він не лише занурюється у світ свого персонажа, але й вступає в глибокий, майже невловимий діалог з аудиторією.

Моновистава, як особлива форма театрального мистецтва, характеризується високим ступенем концентрації виражальних засобів, що потребує від актора і режисера зосередженості на кожному елементі, будь то інтонація, рух або сценічний простір. Деякі дослідники розглядають актора, як інструмент режисерських виражальних засобів. В даному дослідженні пропонується виокремити акторські та режисерські виражальні засоби в окремі категорії та розглянути їх більш детально.

**2.1.1. Режисерські виражальні засоби моновистави.** Дослідженнями проблем пошуку нових засобів виразності режисера, які можна було б використати в контексті моновистави, займалися такі науковці як В. Заболотна, Н. Корнієнко, В. Неволов та інші.

В сучасному театрі, професійна діяльність режисера бере на себе всі ключові проблеми сценічного мистецтва (ідейні та художні). Як зазначає Василько В.С. у своїй багаторічній праці, діяльність режисера розпочинається з вибору режисером драматичного матеріалу, його тлумачення, створення власної школи акторської майстерності до розробки естетики вистави, яка включає в себе сценічний стиль, вирішення простору та інших аспектів вистави. Режисер бере на себе відповідальність за роботу всього творчого ансамблю і займається побудовою взаємозв'язків сцени та аудиторії [9].

Досить довго майже єдиним виражальним засобом режисера була сценічна дія, а інколи вона навіть ставала метою вистави. Причиною такого розуміння могло стати хибне тлумачення наукових праць К. Станіславського.

Основними ж виражальними засобами режисера є *наскрізна дія, події, інтонації та паузи, темпо-ритм, мізансцена та інші технічні засоби*. Велику увагу дослідженню цих засобів приділяє у своїх працях Захава Б. [23].

*Наскрізна дія* є одним з ключових елементів режисерського вираження, що виконує функцію зв'язуючої нитки в художньому полотні вистави. Вона являє собою рух або розвиток дії, що проходить через всю постановку, з'єднуючи окремі епізоди та сцени в єдину цілісність. Важливість наскрізної дії в театральному мистецтві важко переоцінити, оскільки вона виконує кілька важливих функцій, серед яких формування структури та логіки, допомагаючи глядачу зрозуміти основний конфлікт і розвиток подій. Це своєрідна червона нитка, що проходить через всі сцени, відображаючи внутрішній розвиток персонажів та їхню трансформацію впродовж дії. Таким чином, наскрізна дія забезпечує цілісність оповіді та логічну послідовність подій. Наскрізна дія сприяє створенню емоційного зв'язку між персонажами та глядачами. Завдяки продуманій наскрізній дії, глядачі можуть спостерігати за еволюцією персонажів, відчувати їхні переживання та емоції. Це дозволяє досягати глибшого занурення в сценічний світ і робить виставу більш резонуючою та значущою. Наскрізна дія відіграє важливу роль у формуванні динаміки та ритму вистави. Режисер може варіювати швидкість і темп наскрізної дії, щоб підкреслити напруженість, драматизм чи, навпаки, легкість сцен. Це дозволяє створювати напружені моменти та паузи, що додає глибини театральному досвіду. Використання наскрізної дії також допомагає у розкритті внутрішнього світу персонажів. Кожен актор має можливість через наскрізну дію продемонструвати свою трансформацію, що відбувається в процесі дії. Це може включати зміни в емоційному стані, світогляді та стосунках з іншими персонажами. Наскрізна дія стає важливим інструментом для виявлення складності характерів і їхніх переживань.

В контексті моновистави наскрізна дія є центральним елементом, що об'єднує всі епізоди та розвиває персонажа. Актор реалізує наскрізну дію самостійно, що дозволяє створити єдину, цілісну історію. Ця дія акцентує увагу на внутрішньому конфлікті героя, його переживаннях і емоціях.

*Подія* являє собою певний вузол наскрізної дії. Дане поняття має свої витоки з праць К. Станіславського та має на меті відтворення сценічного життя

персонажа на певному сюжетному етапі вистави. Кожна подія може розкривати різні аспекти сюжету, і глядачі отримують можливість спостерігати за впливом подій на кілька персонажів одночасно, що створює багат шарову драматургію.

В моновиставі всі події розгортаються через призму однієї особи, що створює інтимність та можливість глибшого занурення в переживання персонажа.

**Пауза** є ще одним виражальним засобом режисера, в тому числі у контексті моновистави. Вона (пауза) набула потужності та значущості під час постановок п'єс А. П. Чехова. Пауза виконує роль питання або недомовленості. У моновиставі пауза може мати величезне значення. Вона використовується для створення емоційного напруження та підкреслення важливих моментів.

До режисерських виражальних засобів можна віднести створення **атмосфери вистави**, яка може бути визначена, як зазначає у своїй праці Д. С. Чайковський, як «звуко-зорове середовище, в якому відбувається сценічна дія. Вона створюється відповідно організацією сценічного простору, кольору, світла, звуків і шумів, емоційно впливає на глядача, дає можливість глибше і точніше сприймати сценічну ситуацію, розуміти поведінку дійових осіб. Атмосфера будить асоціації, створює відповідний настрій, допомагає актору діяти, глядачеві - сприймати виставу»[61]. А також, як зазначає у своїй праці К. Станіславський, атмосфера – «емоційне забарвлення кожної дії, сцени, епізоди, всієї вистави. Залежить від пропонованих обставин, від події, від надзавдання, конфлікту, темпо-ритму, "зерна", взаємопов'язана з наскрізним дією, залежить від дійової особи від його характеру, сприяє створенню цілісності вистави» [52].

**Мізансцена**, як виражальний засіб театральної режисури, є центральним елементом постановки, що структурує сценічний простір, визначає положення та рухи актора на сцені, розкриває емоційний та смисловий контекст вистави. У моновиставі, де на сцені присутній лише один актор, мізансцена набуває

особливої ваги, оскільки всі виражальні елементи зосереджуються на ньому. Мізансцена у моновиставі служить не тільки для фізичного розташування актора, але й для розкриття його внутрішніх переживань, зображення особистісних конфліктів, драматичних поворотів сюжету, створення атмосфери і навіть відчуття діалогу з невидимими персонажами чи уявною аудиторією. Завдяки цьому режисер і актор у моновиставі можуть використовувати простір як розширення внутрішнього світу героя, виводячи на передній план його емоційні реакції, психологічні стани та переживання.

Особливості мізансцени в моновиставі полягають у її економності та точності. Кожен рух, позиція чи зміна місця актора на сцені мають глибоке значення, бо єдиний персонаж несе весь драматичний і смисловий акцент вистави. На відміну від багатоперсонажної вистави, де мізансцена часто створюється для відображення взаємодії між кількома акторами, тут вона служить індивідуальним вираженням єдиного героя, відображає його емоції, думки і реакції на події. Наприклад, у багатоперсонажній виставі актори можуть формувати різні групи, переміщуватись у відповідності до сюжету, будувати взаємодію, створювати напругу через взаємовідносини один з одним і з простором навколо. У моновиставі ж мізансцена організована так, щоб зосередити увагу глядача на зміні стану одного актора, максимально акцентувати кожен момент його дії, створюючи насичений драматичний ефект навіть за відсутності декорацій чи багатой сценографії.

Костянтин Станіславський підкреслював, що мізансцена має відображати внутрішній стан персонажа і передавати його емоції та думки [52]. Для Станіславського важливим було те, щоб рухи актора, його позиція, навіть паузи і мовчання були наповнені глибоким змістом, а мізансцена — органічно виходила з сутності персонажа, допомагаючи створити атмосферу, що зливається з його внутрішнім світом. Мізансцена, за Станіславським, стає елементом психологічної дії, адже вона не просто розташовує актора в просторі, а розкриває його характер через динаміку і форму сценічної дії.

Володимир Мейєрхольд, маючи інші погляди на театральне мистецтво, розглядав мізансцену не лише як інструмент відображення внутрішніх станів, а як засіб активного формування сцени. Його підхід включав принцип «біомеханіки», де мізансцена сприймається через виразну пластичність і ритмічність [39]. Для моновистави це означає, що навіть за відсутності партнерів актор, використовуючи чіткі рухи, пози і ритм, може створювати видимість взаємодії, задавати особливий темпоритм вистави, де кожен елемент — піднята рука, поворот чи зміна позиції — може нести виразний зміст.

Особливої уваги в цьому контексті заслуговує підхід Георгія Товстоногова, який вважав мізансцену важливим композиційним засобом режисури. Товстоногов говорив, що мізансцена — це «неповторна структура», яка створюється на основі драматургічної логіки вистави [55]. Це означає, що у моновиставі мізансцена стає своєрідним засобом побудови внутрішнього конфлікту і його візуального вираження, з максимальною увагою до сценічного простору. Він бачив у мізансцені здатність розкривати драматичні аспекти і контрасти, що допомагає формувати характер героя і робити його внутрішній світ видимим для глядачів.

Л. Курбас зауважував, що *«кожен крок, кожен міліметр, кожна секунда у виставі – має бути усвідомлено режисером і всебічно зважено. Усе що живе, – цікаве на сцені. Але театр не механічна копія життя. Те, що відображається на сцені, треба театралізувати, тобто перетворити засобами театру [36, с. 584].*

У підсумку, мізансцена в моновиставі є не просто розміщенням актора на сцені, а потужним виражальним засобом, що дозволяє розкрити всі аспекти особистості та внутрішньої драми героя. У багатоперсонажній виставі мізансцена більше служить для організації руху і взаємодії персонажів, розкриваючи їхні відносини і сюжетні повороти. У моновиставі ж вона стає дзеркалом душі персонажа, повноцінним інструментом, що передає його почуття, конфлікти, зростання і зміни. Це робить мізансцену в моновиставі

одним із ключових інструментів режисера, який дозволяє створити багатогранний і виразний образ героя, зберігаючи при цьому емоційну насиченість та динаміку вистави.

*Символізм, алегорія та метафора* є потужними виражальними засобами, які режисер використовує для глибшого розкриття ідей, образів та смислових акцентів у театральній постановці. Вони дозволяють не лише передати зміст, а й надати виставі багатошарового тлумачення, викликати у глядача асоціації, що виходять за межі звичайного сприйняття дійства на сцені, що особливо важливо для втілення монодраматичного твору.

Символізм у режисурі спрямований на створення образів та сцен, які мають прихований зміст і можуть трактуватися неоднозначно. Символічні елементи часто представлені у вигляді предметів, декорацій, кольорів, мізансцен або рухів актора. Вони наповнені глибинним значенням, яке, можливо, не має прямого відношення до сюжету, але викликає в глядача підсвідомі асоціації.

Наприклад, використання лампи чи свічки як символу світла може натякати на знання або надію, тоді як розбиті дзеркала можуть символізувати зруйновані ілюзії або психологічний розкол персонажа. Символізм дозволяє глядачеві зануритися у світ тонких натяків і алегорій, створюючи глибше емоційне та інтелектуальне залучення. Для режисера важливо не перевантажувати виставу символами, а використовувати їх так, щоб вони органічно вплітались у сюжет та підсилювали основну ідею.

Алегорія виступає ще одним важливим інструментом для передачі складних ідей через уявні паралелі та відповідності між сценічними подіями і прихованими смислами. Через алегорію режисер створює виставу, в якій персонажі, дії або місця мають двозначне тлумачення, відсилаючи до концепцій чи філософських тем. Наприклад, сцена, де герой спостерігає за вічно повторюваним циклом природи, може в алегоричній формі передавати ідею про вічність або циклічність життя.

Алегорія дозволяє театральній постановці вийти на рівень узагальнень, перетворюючи конкретний сюжет на метафору про суспільство, людську природу чи моральні цінності. Часто, особливо в сучасному театрі, режисери використовують алегорії для розкриття соціальних і політичних питань, що дозволяє через одну історію передати універсальні теми. Алегорична основа додає постановці філософської глибини, дозволяючи глядачеві зробити власні висновки і знайти відгук у власному досвіді.

Метафора як режисерський інструмент є надзвичайно гнучкою і водночас виразною. Вона допомагає передати складні ідеї, використовуючи образи, які, на перший погляд, не мають прямого відношення до сюжету. На відміну від символізму, який надає предметам певних значень, метафора створює зв'язок між явищами та ідеями на рівні асоціацій, роблячи це засобом передачі почуттів, атмосфери і концептуальних відтінків.

Метафори можуть проявлятися в декораціях, у грі світла, в мізансценах і навіть у сценічному русі. Наприклад, показуючи героя, який піднімається сходами, режисер може метафорично підкреслити його прагнення до самопізнання чи пошуку істини. Актор, який бореться з невидимим вітром, може передавати боротьбу з обставинами або власними внутрішніми страхами. Метафора вимагає від глядача здатності до абстрактного мислення і асоціативного сприйняття, що збагачує процес взаємодії з театральним твором.

Всі три засоби мають спільну функцію — передачу складних ідей через непрямі образи та асоціації, однак кожен з них має свою специфіку. Символи зазвичай концентруються навколо певних предметів або деталей, наповнених фіксованим значенням, що легко зчитується глядачем. Алегорія, в свою чергу, розгортає цей принцип на рівні всієї вистави, де сюжетні події є лише оболонкою для втілення більш широкої ідеї чи концепції. Метафора ж є більш вільною та багатозначною, часто поєднує різні елементи вистави в один виразний образ.



Таким чином, використання символізму, алегорії та метафори дозволяє режисеру надати виставі багатошаровості та глибини, активізуючи уяву глядача, спонукаючи його до роздумів і власних інтерпретацій. Ці засоби допомагають виходити за межі буквального і створювати унікальний світ театру, який промовляє до глядачів мовою образів, ідей та почуттів, що зберігаються у пам'яті ще довго після завершення вистави.

**2.1.2. Акторські виражальні засоби в моновиставі.** Актор є одним із найпотужніших виражальних засобів у руках режисера, оскільки саме через його гру, емоції, голос і фізичну присутність передається суть сценічного твору, його емоційна та ідейна основа. У театрі актор — це не просто інтерпретатор ролі, а повноцінний інструмент режисерського вираження, який втілює концепцію вистави, її стилістику і драматичну напругу. Завдяки акторській майстерності режисер може донести до глядача не лише сюжет, а й багатошаровий підтекст, соціальні і філософські теми, психологічні нюанси героїв.

Через своє унікальне бачення і відчуття ролі, актор здатний виразити режисерський задум, створюючи цілісний образ, який водночас передає задум автора п'єси та візію режисера. Він втілює не лише конкретного персонажа, а й, за бажанням режисера, може стати символом, алегорією чи метафорою певної ідеї або емоції. Таким чином, актор є посередником між творчим задумом і глядачем, від якого залежить, чи відчує публіка глибину закладених у виставу смислів.

Акторська гра виходить за межі вербальної виразності — пластика, міміка, ритм рухів, навіть паузи і мовчання стають частинами мови, якою актор промовляє до глядача. Режисер, використовуючи фізичний та емоційний арсенал актора, формує характерне сценічне мовлення, яке може бути довершеною пластичною інтерпретацією: від статичних мізансцен до активної тілесної взаємодії з простором. Наприклад, у сценах, де актор майже нерухомий, глядач може побачити внутрішню боротьбу героя, розуміючи її через мінімальні зміни міміки, погляду або напруження тіла.

Голос актора — це ще один важливий аспект, який режисер використовує для створення емоційного та смислового акценту. Зміна інтонацій, тембру, паузи в розмові або навіть тиша є засобами, за допомогою яких режисер може транслювати внутрішній стан персонажа або підсилювати певний момент. Режисер має можливість направляти актора в пошуках голосової виразності, яка буде відповідати стилістиці вистави. Голосом можна передати відчай, радість, злість чи тривогу, що дозволяє глядачеві сприймати виставу не тільки через слова, але й через емоційні відтінки, що йдуть від акторського виконання.

Завдяки методам Станіславського, Мейерхольда та інших режисерів, акторська гра розглядається не тільки як технічний, але і як психофізичний процес [39]. Наприклад, Станіславський наполягав на внутрішньому "переживанні" ролі, де актор має повністю зануритися в емоційний світ свого персонажа [53]. Це означає, що режисер, через вибір акторських методів, впливає на глибину і щирість виконання. Режисер може працювати з актором, підштовхуючи його до певних психофізичних станів, які не тільки розкривають емоційні аспекти ролі, а й утворюють певний ритм і стиль вистави.

Акторська гра також може мати символічний чи метафоричний характер. Режисер може використовувати актора як символ певної ідеї, соціального явища чи філософського поняття. Наприклад, у модерністських та експериментальних постановках актор стає частиною сценічної мови, де кожен жест, погляд чи рух може бути навантажений глибинним підтекстом. Мейерхольд застосовував так звану біомеханіку, де акторські рухи були чітко структуровані, що дозволяло створювати певний ритм і узагальнення, додаючи в сцену відчуття контролю або механічності світу, який оточує персонажа[39].

У сучасному театрі актор дедалі частіше стає співтворцем вистави, додаючи в постановку власні ідеї, імпровізацію та пропозиції. Режисер, який працює з актором як з активним партнером, створює виставу, в якій актор

може проявляти особисту творчість, додаючи нові нюанси та змісти. У такій співпраці актор стає не просто засобом вираження задуму режисера, а повноцінним творцем, який привносить у виставу власне бачення.

*Емоційна виразність* у моновиставі є надзвичайно складним та багатогранним аспектом, який вимагає від актора максимальної концентрації, технічної майстерності та вміння одночасно втілювати декілька психологічних станів, що у звичайній виставі реалізується через ансамблеву гру. У рамках моновистави актор є не просто передавачем тексту, але перетворюється на свого роду «емоційний монолог», у якому кожне слово, кожен жест та інтонація стають носіями глибоких переживань персонажа. Він єдиний на сцені, а тому його завданням є «розчинитися» у своїй ролі, дати глядачеві можливість побачити весь спектр відчуттів і думок героя, які зазвичай розкриваються через взаємодію з іншими акторами.

Здатність до глибокої емоційної виразності є критичною для створення переконливого образу, оскільки у моновиставі на перший план виходить не стільки текст, скільки здатність актора пробудити рефлексію в аудиторії. Сучасний теоретик театру Пітер Брук, стверджує, що саме в цьому виді вистав глядач має змогу «вірити» в персонажа завдяки тому, що актор зливається зі своїм образом, створюючи своєрідний «емоційний резонанс» [8]. Це означає, що актор у моновиставі повинен досягти стану «тотальної присутності», у якому кожен нюанс його емоцій стає впізнаваним і зрозумілим для аудиторії, що спостерігає за розвитком дії.

Складність емоційної виразності також полягає у необхідності швидко змінювати психологічні стани й перетворювати їх на видиму глядачеві драматичну лінію, де кожна зміна в настрої або внутрішньому світі персонажа повинна бути чітко відображена. Наприклад, у моновиставі «Оскар та Рожева дама» у виконанні Аліси Фрейндліх емоційні переходи є настільки різноманітними та складними, що вони створюють ілюзію справжньої життєвої драми, де кожне слово, сказане на сцені, є індивідуально виваженим, змістовним і символічним. Багатошаровість та нюансованість вистави

досягається завдяки тому, що актриса ретельно опрацьовує кожну емоцію, використовуючи різні техніки, від природних реакцій до внутрішньої роботи над характером свого героя.

У моновиставі актор стикається з важливим викликом — його емоції не можуть бути замасковані чи підкріплені дією інших персонажів. Це вимагає від актора особливої технічної майстерності та вміння досягати необхідного рівня емоційної виразності за допомогою власного голосу, пластики тіла, темпу мови й навіть довгих пауз, які в певних контекстах можуть передати не менше, ніж багатослівні репліки.

Так, у роботах відомого театрального актора і режисера Костянтина Станіславського, емоційне перевтілення на сцені мало на меті створення ілюзії правдивості, коли кожен рух та кожна інтонація допомагають глядачеві відчувати внутрішні перипетії героя [35].

Емоційна виразність у моновиставі також передбачає здатність актора не просто створювати різноманітні образи, а й змінювати свою емоційну палітру у відповідності до розвитку драматургічного конфлікту. Наприклад, у постановках драматургії Антона Чехова чи Гарольда Пінтера актор стикається з необхідністю відобразити повільний розвиток конфлікту, де початковий спокій і рівновага поступово змінюються на глибокий внутрішній конфлікт, тривогу або навіть емоційний вибух[62]. Це досягається за допомогою так званої «наростаючої емоційної градації», коли актор поступово збільшує інтенсивність емоцій, щоб донести складність і неоднозначність життєвих обставин свого персонажа.

Завдяки такій багатогранній емоційній виразності актор створює ефект присутності та достовірності, який надає моновиставі унікального значення в порівнянні з іншими формами театрального мистецтва. Глядач, занурюючись у глибини емоційного світу персонажа, відчуває себе частиною його переживань, стає своєрідним спостерігачем внутрішніх конфліктів, що розгортаються перед ним, як на екрані. У цьому контексті значну роль відіграє

здатність актора встановити емоційний контакт із залом, коли глядачі сприймають кожен нюанс емоцій і починають активно співпереживати.

Психологічна теорія сприйняття, зокрема теорія Карла Юнга, вказує на те, що актор, перебуваючи в стані «емоційного потоку», може передавати свої почуття за допомогою спеціальних технік «активного асоціативного сприйняття», коли кожна емоція викликає у глядача певну асоціацію чи емоційну реакцію. Цей процес у моновиставі стає особливо важливим, адже аудиторія через відсутність інших акторів на сцені повністю зосереджується на переживаннях одного виконавця і взаємодіє з ними на рівні власного емоційного досвіду, підсилюючи значення кожної репліки чи навіть довгої паузи.

Таким чином, емоційна виразність актора у моновиставі не тільки стає засобом передачі внутрішнього світу персонажа, але й інструментом для глибокого психологічного та філософського дослідження, яке дозволяє глядачеві не просто спостерігати за подіями, а й активно проживати їх разом із героєм, зливаючись у цьому потоці емоцій та створюючи неповторний театральний досвід.

Для підкреслення емоційної виразності, актор використовує міміку, пластику та жести, що дає нам змогу класифікувати їх як засоби виразності вистави. У контексті моновистави міміка, пластика та жест не лише виконують функцію супроводу тексту, але стають невід'ємними елементами, які формують складну систему невербальної комунікації, що дозволяє актору передавати багатогранність емоцій та внутрішній світ персонажа. Відсутність інших виконавців на сцені ставить перед актором особливе завдання — створити цілісний образ, який здатний зацікавити та емоційно залучити глядача, а це вимагає від нього високої технічної підготовки, емоційної чутливості та майстерності в управлінні своїм тілом.

Міміка є однією з найважливіших складових театального мистецтва, оскільки вона здатна передавати нюанси емоцій, які не завжди можуть бути відтворені словами. Актор, виконуючи роль у моновиставі, зобов'язаний

майстерно грати з різними виразами обличчя, перетворюючи своє обличчя на дзеркало емоцій, які він відчуває, що у свою чергу дозволяє глядачам глибше зрозуміти його внутрішній стан. У цьому контексті важливо підкреслити, що мімічні зміни, які відбуваються на обличчі актора, мають бути чіткими, зрозумілими і, водночас, емоційно насиченими, адже саме вони формують перше враження про персонажа і можуть істотно вплинути на сприйняття вистави в цілому.

Складність передачі емоцій через міміку в моновиставі полягає в необхідності вміти одночасно передавати різні емоційні стани, що можуть змінюватись у відповідь на розвиток дії.

Не менш важливим є аспект пластики тіла, адже в моновиставі рухи актора виконують функцію, що підкреслює емоційний стан персонажа. Актор не може покладатися на допомогу партнерів по сцені, тому кожен його рух, кожен жест стає своєрідним емоційним маркером, що сигналізує про внутрішні переживання. Пластика повинна бути не лише технічною, але й емоційно забарвленою, тому що глядачі сприймають рухи не лише як фізичні дії, а як вираження почуттів, переживань, які можуть викликати резонанс у їхній душі.

Крім того, важливо зауважити, що пластика тіла та міміка мають тісний взаємозв'язок, оскільки зміни в одному елементі автоматично викликають зміни в іншому. Таким чином, актор повинен вміти управляти всіма аспектами свого тіла, досягти так званої «синергії рухів», де кожен елемент – від зорового контакту до руху руки – стає частиною єдиного емоційного висловлення.

Наприклад, під час виконання сцени, в якій персонаж переживає глибоку внутрішню боротьбу, актор може використовувати не лише вирази обличчя, але й тілесні жести, які демонструють напругу, страх або ж навпаки, спокій, що в свою чергу підкреслює зміст його слів.

Жести, у свою чергу, є ще одним важливим аспектом невербальної комунікації, які можуть підкреслювати або навіть протирічити словам, що вимовляються актором. Актор, використовуючи жести, має можливість

створювати враження, що виходять за межі тексту, передаючи емоційний підтекст. Теоретики театру підкреслюють, що жести можуть слугувати символами, які, будучи відтвореними на сцені, відкривають нові сенси, що робить виставу багатограннішою. У моновиставах, де акцент робиться на індивідуальності актора, важливість жестів значно зростає, адже саме вони можуть виявляти характеристики персонажа, підкреслюючи його унікальність.

Важливим є також аспект контролю над жестами, адже акторам необхідно уміти підтримувати певну міру виразності, не перевантажуючи виставу надмірною активністю. Ідеальним є баланс між рухом і паузою, коли актор, спостерігаючи за реакцією аудиторії, вміє адаптувати свою пластичну мову відповідно до сприйняття, забезпечуючи цим якість театрального дійства. Також варто зазначити, що жести можуть взаємодіяти з паузами, створюючи емоційний напруження та підсилюючи вплив на глядача, адже навіть без слів актор може донести до них складність та багатогранність емоцій.

У підсумку, міміка, пластика та жест є важливими складовими моновистави, які в сукупності створюють потужний емоційний інструмент, здатний втілити глибокі переживання та внутрішні конфлікти персонажа. Кожен з цих елементів не тільки допомагає акторам у створенні образів, але й стає важливим засобом зв'язку з глядачами, які, спостерігаючи за рухами і виразами, занурюються у світ драми та переживань. Завдяки такій багатогранній взаємодії, моновистава здобуває унікальний статус у театрі, адже вона дозволяє не просто спостерігати за дійством, але й переживати його разом із актором, створюючи неповторний емоційний досвід, який залишає незабутнє враження у свідомості глядачів.

Голосові техніки в моновиставі являють собою важливий аспект акторської майстерності, адже вони не лише забезпечують передачу тексту, а й слугують інструментом для вираження емоційних станів, характерних для конкретного персонажа. Велику увагу дослідженню словесної дії приділила у

своїх праці М. Кнебель [29]. У рамках моновистави, де акцент ставиться на індивідуальній роботі актора, ефективне використання голосу стає ключовим фактором, що визначає не тільки якість виконання, але й загальне сприйняття вистави глядачами.

Оскільки моновистава передбачає обмеження в кількості персонажів, актор змушений покладатися на свої вокальні здібності для створення багатогранних образів, що включають в себе не лише різні емоційні стани, але й соціальні, культурні та психологічні контексти. Тому важливим є усвідомлення того, що голосові техніки формують не просто звук, а складний конструкт, що містить у собі елементи інтонації, тембру, динаміки та ритму, які, у свою чергу, сприяють формуванню враження про персонажа.

Одним із ключових аспектів голосового виконання є інтонація, що представляє собою варіації у висоті, силі та темпі мовлення. У контексті моновистави, інтонація є потужним засобом комунікації, який може кардинально змінювати сприйняття тексту та емоційний зміст репліки. Актор, граючи свою роль, повинен усвідомлено варіювати інтонаційні акценти, щоб передати не лише буквальний сенс слів, але й їхній прихований підтекст. Таким чином, використання різноманітних інтонацій може активізувати уяву глядача, спонукаючи його до більш глибокого розуміння внутрішнього світу персонажа, адже саме в інтонації криється справжня суть його переживань, думок і почуттів.

Наступним важливим елементом голосових технік є тембр — характеристика голосу, що відображає його якість та індивідуальність. У моновиставах тембр може використовуватися для створення емоційних контрастів, які допомагають відобразити внутрішні конфлікти персонажа. Наприклад, м'який, ніжний тембр може свідчити про уразливість і відкритість, тоді як грубий або різкий тембр може вказувати на агресію або злість. Таким чином, актор, маніпулюючи тембром, може безпосередньо впливати на сприйняття персонажа, формуючи у глядачів певні емоційні асоціації, що, в свою чергу, може істотно змінити динаміку вистави.



Динаміка — це ще один важливий аспект, який визначає, як актор використовує силу свого голосу. Змінюючи силу звучання, актор може створювати різноманітні емоційні відтінки, а також акцентувати увагу на ключових моментах сюжету. У моновиставах, де кожен нюанс може мати вирішальне значення, майстерність управління динамікою голосу є особливо цінною. Наприклад, тихий, майже пошепки вимовлений рядок може викликати у глядачів відчуття інтимності та залучення до внутрішнього світу персонажа, тоді як гучна, напружена фраза здатна викликати відчуття напруги або конфлікту, що активізує інтерес до розвитку дії.

Не менш важливим є ритм — ще один елемент, що має значення в контексті голосового виконання. Ритміка мовлення актора може впливати на те, як сприймається текст, адже швидкість, з якою вимовляються слова, може сигналізувати про емоційний стан персонажа. Часом, динамічна зміна ритму може слугувати способом передачі емоційної напруги, коли актор, здавалося б, перебуває на межі емоційного вибуху, а в інших випадках повільний, розмірений ритм може створювати атмосферу спокою та рефлексії.

Таким чином, голосові техніки в моновиставі становлять собою складний, багатогранний інструмент, здатний не лише передавати текст, але й глибокі емоції, відображаючи психологію персонажа та взаємодію з аудиторією. Завдяки майстерності актора у використанні інтонації, тембру, динаміки та ритму, моновистава перетворюється на могутній емоційний досвід, який залучає глядачів до свідомої участі у виставі, дозволяючи їм стати свідками не лише дійства, але й складних внутрішніх переживань, що відбуваються у світі персонажа. В результаті, можна стверджувати, що голосові техніки в моновиставі не лише служать засобом комунікації, а й стають свідченням величі та складності людського існування, яке актор вміло відтворює на сцені, закликаючи глядачів замислитися про глибокі філософські питання, що лежать в основі їхнього власного буття.

Контакт з аудиторією в моновиставі є надзвичайно важливим аспектом, що значно впливає на сприйняття вистави в цілому та дозволяє акторам

створити унікальну атмосферу залучення і емоційного взаємодії. У ситуації, коли на сцені присутній лише один виконавець, здатність встановити ефективний контакт з глядачами стає критично важливою, адже саме від цього контакту залежить успішність передачі емоційного змісту та сюжету.

Перш за все, важливо зауважити, що контакт з аудиторією у моновиставі не є статичним явищем, а, скоріше, динамічним процесом, який вимагає від актора постійної адаптації своїх дій та емоцій до реакцій глядачів. Актор, виконуючи свою роль, повинен усвідомлювати, що його виступ не відбувається в вакуумі; глядачі, які спостерігають за його виконанням, не є пасивними спостерігачами, а активними учасниками театрального дійства. Це означає, що актор має бути чутливим до емоційного фону аудиторії, вміти читати їхню реакцію і, відповідно, коригувати свою гру.

Ефективний контакт з аудиторією часто реалізується через зоровий контакт, який створює інтимність та відчуття залученості. Актор, дивлячись у очі глядачів, може не лише передати емоції свого персонажа, а й сформувати відчуття спільності досвіду, внаслідок чого глядачі почувають себе частиною події. Зоровий контакт дозволяє створити уявну нитку зв'язку між актором і глядачами, що підсилює емоційний вплив вистави та може викликати глибокі переживання. Важливо зазначити, що ефективне використання зорового контакту не є простим механічним жестом, а вимагає від актора майстерності в управлінні своєю увагою та емоціями, щоб не лише «зачепити» глядачів, а й утримувати їхню увагу протягом всього виступу.

Окрім зорового контакту, важливими аспектами встановлення контакту з аудиторією є також використання мови тіла та невербальних жестів. Актор, який вміло маніпулює своїм тілом, може передавати інформацію, що не підлягає вербальному вираженню, створюючи глибші сенси та емоційні відгуки у глядачів. Наприклад, відкриті, розслаблені позиції тіла можуть створити враження доступності і доброзичливості, тоді як закриті, напружені позиції можуть сигналізувати про конфлікт або емоційний дискомфорт. Таким чином, мова тіла стає важливим інструментом у створенні відносин між

актором та аудиторією, що дозволяє не лише передавати емоційний зміст, але й формувати певну атмосферу довіри та співпереживання.

Феномен взаємодії актора з аудиторією можна також розглядати через призму філософських концепцій, які ставлять під сумнів традиційні уявлення про межі між артистом і спостерігачем. Наприклад, у контексті естетичної теорії, що ґрунтується на ідеях, висловлених Вальтером Бенжаміном, можна стверджувати, що мистецтво, що виникає в момент безпосередньої взаємодії, надає кожній виставі унікального сенсу, завдяки чому актор і глядач стають партнерами у процесі створення театрального дійства. Це взаємне збагачення емоційного досвіду забезпечує не лише успішне виконання ролі, а й формує загальний контекст театральної вистави, що дозволяє кожному глядачеві знайти у ній щось особисте та значуще.

Іншим важливим аспектом є адаптивність актора, яка дозволяє йому відповідати на реакції аудиторії в реальному часі. Наприклад, актор може помітити, що певний момент викликав несподівану реакцію, таку як сміх або співчуття, і в результаті може вирішити змінити свою подачу, щоб підкреслити цю емоцію. Це вимагає не лише технічної підготовки, а й високої чутливості до настроїв аудиторії, здатності читати емоційний стан глядачів та вміння вносити корективи у свій виступ.

Важливо також зазначити, що емоційний контакт з аудиторією може відбуватися через акцентування на певних моментах вистави, що створює простір для спільного переживання та рефлексії. Актор, змінюючи ритм, динаміку або інтонацію, може привернути увагу до особливо важливих сцен, дозволяючи глядачам більш глибоко осмислити те, що відбувається на сцені. Це особливо важливо у моновиставах, де глядачі не мають змоги відволікатися на інших персонажів, а змушені зосереджуватися на інтерпретації та емоціях одного виконавця.

Отже, контакт з аудиторією в моновиставі є складним і багатограним процесом, що охоплює різні аспекти комунікації між актором і глядачем. Цей контакт забезпечується через зоровий контакт, мову тіла, адаптивність актора

та акцентуацію важливих моментів, що, у свою чергу, створює емоційну атмосферу та сприяє формуванню унікального театрального досвіду. Таким чином, можна стверджувати, що моновистава, завдяки своєму формату, пропонує незрівнянну можливість для актора та глядача стати співниками у створенні театрального мистецтва, яке не лише розважає, а й спонукає до глибоких роздумів та емоційних переживань, закликаючи кожного з нас замислитися про своє власне існування та людську природу.

## **2.2. Історія та тенденції розвитку театру одного актора у XX столітті**

Як зазначає в своєму дослідженні Бортнік Ж. І., у XX столітті монодрама почала виходити на новий рівень розвитку, зреалізувавши себе, як культурно історичний феномен [5]. Історія моновистави як жанру є складною та багатогранною, охоплюючи вплив різних культурних і мистецьких епох, а також внесок окремих акторів і режисерів, які суттєво вплинули на його розвиток і популярність. На початку XX століття театр одного актора почав відокремлюватися від класичної драми і поступово здобув статус самостійного жанру, що об'єднав у собі експериментальні пошуки, філософські роздуми і тонку психологічну гру. У цьому розділі розглянемо основні тенденції та історичні аспекти розвитку моновистави, а також внесок окремих митців, які своїм новаторським підходом до театру створили неповторний стиль театру одного актора.

На початку XX століття моновистава, як жанр, почала виокремлюватися з меж класичної драми, відображаючи нові культурні й соціальні тенденції, що активно розвивалися у світовій театральній практиці. Відхід від традиційних театральних форм, де провідне місце відводилося колективному виконавському мистецтву та багатоактній структурі з чітко окресленим сюжетом, став можливою відповіддю на зростаючу потребу у вираженні внутрішнього світу окремої особистості. Моновистава, як сольний виступ одного актора, надала можливість наблизити глядача до складного процесу

внутрішньої рефлексії та саморозкриття, що з особливою силою проявлялося через відсутність допоміжних персонажів та мінімалізм декорацій.

Перші моновистави відображали певний відхід від принципів театральної ієрархії, яка довгий час залишалася основою для класичного театру. Актор у моновиставі ставав одночасно виконавцем, інтерпретатором і носієм головного конфлікту, що вимагало високого рівня акторської майстерності та внутрішнього самоконтролю, оскільки він, по суті, зливався з образом, виступаючи водночас у ролі самого себе і драматичного персонажа. Завдяки цьому жанр моновистави набув нової концептуальної форми, що відкидала всі вторинні елементи сценічного простору, залишаючи актора наодинці зі своєю аудиторією.

На відміну від класичної драми, де важливу роль відіграють не лише актори, а й колективні дії, моновистава фокусується на індивідуальному вираженні актора, який представляє глядачу багатовимірний психологічний портрет свого героя, розкриваючи найглибші емоційні і ментальні переживання. Цей жанр надав театру особливої інтимності, перетворюючи кожну виставу на глибоко особистісний акт, де актор створює взаємодію не з партнерами, а безпосередньо з глядачем, що перетворює аудиторію на учасників свого своєрідного внутрішнього монологу.

Зародження моновистави як самостійного жанру стало частиною загального руху у бік спрощення та відмови від надмірного декоративізму, який був характерний для театру кінця XIX століття. Відхід від пишних декорацій і численних акторських ансамблів до простої, зведеної до мінімуму сценографії дозволив змістити акцент на індивідуальність і глибину виконавського мистецтва, де увага глядача концентрується на єдиному акторі, що стає центром і осередком усіх подій. Таким чином, театр одного актора перетворився на поле для внутрішніх пошуків та експериментів, які стали характерними для театрального авангарду XX століття, який прагнув передати суб'єктивне відчуття реальності через персоніфіковане вираження.

Значну роль у формуванні цього жанру відігравали драматурги, що створювали п'єси, орієнтовані на виконання однією особою, такі як Жан Кокто та Антонен Арто, які шукали нові засоби відображення людської самотності та внутрішньої боротьби, притаманної людині епохи інтенсивних змін. У своїх творах вони зверталися до тем, які вимагають глибокого занурення в емоційний світ героя, що дозволяло єдиному актору максимально розкрити потенціал як драматичного, так і емоційного перформансу, перетворюючи сцену на простір для особистих відкриттів і духовного оголення перед публікою.

На початку ХХ століття Антон Чехов і Август Стріндберг створили перші монодрами, що постали як самостійні драматичні твори, здатні передати особливу картину світу, властиву цьому жанру. Микола Євреїнов обґрунтував власний погляд на монодраму, а в співпраці з Борисом Гейгером реалізував цей концепт у кількох монодраматичних постановках. Однак згодом інтерес до жанру зменшився, і нових монодрам за теорією Євреїнова майже не створювали [21]. Термін "монодрама" також рідко з'являвся в літературному вжитку до кінця ХХ століття, хоча деякі автори, зокрема Володимир Балашов у 1986 році та Зиновій Сагалов у 1998, зверталися до нього для опису своїх творів.

Ідеї Євреїнова довгий час залишалися відомими лише вузькому колу спеціалістів; на його теорії монодрами посилався, наприклад, Сергій Ейзенштейн, якого зацікавила проблема "внутрішнього монологу". Перший англійський переклад праць Євреїнова з'явився в 1915 році, а в Парижі 1924 року вийшла монографія Ежена Зносько-Боровського, присвячена творчості Євреїнова, де автор розглядав монодраму як прийом для театральної постановки. Попри теоретичні дослідження, монодрама, на думку Т. Бовсунівської, поступово втратила динамічний розвиток через брак гнучкості, що робить жанр менш пристосованим до еволюційних змін [21].

У ХХ столітті монодрама стала асимілюватися в інші галузі, зокрема в музику та психотерапію. Наприклад, Мікаел Тарівердієв написав оперу-

монодраму "Очікування" в 1985 році, а Франсіс Пуленк у 1959 році створив "Людський голос". Термін "психодрама", який пізніше отримав розвиток у психотерапії, виник ще в 1892 році завдяки німецькому поетові Ріхарду фон Мергаймбсу, який створював монологічні "психодрами" для риторико-декламаційного виконання. Австрійський психотерапевт Якоб Леві Морено у 20-х роках ХХ століття застосував монодраму як метод психотерапії, де пацієнти могли відтворювати свої переживання в уявних ролях, що допомагало розкривати їхні невидимі емоції та закріплювати надію на зміни.

У своїх роботах Микола Євреїнов також обґрунтував ідею театротерапії, створивши в 1921 році спектакль із терапевтичною спрямованістю "Так було — так не було". Цей етап розвитку монодрами продемонстрував її здатність до трансформації і розширення функцій, що дозволило монодрамі наблизитися до когнітивної ролі пізнання та самопізнання. У такий спосіб монодрама постала як культурно-історичний феномен, здатний адаптуватися до нових сфер діяльності, зокрема завдяки своїм компенсаційним можливостям у мистецтві та терапії [21].

Моновистава у ХХ столітті також набула значення через свою здатність відображати нові екзистенційні теми, що ставили людину перед питаннями про власну ідентичність, сенс життя та соціальну ізольованість. Сольний виступ дозволив актору проникнути вглиб психології свого персонажа, створюючи унікальне театральне дійство, яке виходило за межі традиційного драматичного спектаклю. Долаючи просторові та емоційні бар'єри між сценою та аудиторією, моновистава стала простором, де актор і глядач взаємодіють у рамках однієї свідомості, створюючи особливий вид мистецького діалогу, в якому порушуються питання людської сутності, її страхів і прагнень.

Таким чином, моновистава, що виокремилася з традиційної драми, стала новим театральним жанром, орієнтованим на індивідуальність і на дослідження психологічної глибини, що дозволяє глядачеві вступити у безпосередній контакт із внутрішнім світом актора. Вона дала можливість

відчутти театр як особистісний акт співпереживання та відкрити нові грані людської свідомості через злиття з героєм у рамках одного виступу, що стало цінним надбанням театру ХХ століття та залишило значний вплив на подальший розвиток сценічного мистецтва.

Експериментальний театр ХХ століття відіграв вирішальну роль у розвитку моновистави, дозволивши цьому жанру стати простором для реалізації нестандартних ідей, вільних інтерпретацій та новаторських акторських і режисерських технік. У контексті пошуку нових форм художнього вираження, що протиставлялися традиційному реалізму та канонічним театральним структурам, моновистава стала платформою для реалізації найбільш інноваційних концепцій, орієнтованих на особистісну рефлексію та суб'єктивний досвід актора, який стає не просто виконавцем, а співтворцем драматичного простору.

Завдяки своєму мінімалістичному формату, моновистава з легкістю піддавалася інтеграції експериментальних прийомів, які сприяли перетворенню театральної сцени у простір не лише для демонстрації сюжету, а й для втілення психологічних та емоційних процесів у їхній первісній формі. Такі новаторські підходи, як психофізичний театр Єжи Гротовського або «театр жорстокості» Антонена Арто, зокрема, стали показовими прикладами інтеграції експериментальних методів, де акцент переносився з традиційної драматичної структури на безпосередній акт спілкування актора з аудиторією, що базувався на інтенсивному емоційному та фізичному контакті.

Гротовський розглядав актора як носія чистої енергії, що повинна не просто передавати емоції, а трансформувати їх у духовний акт, де кожен рух, жест і погляд здатні викликати у глядача глибоку емпатію та навіть катарсис. Це перетворення акторської гри на акт особистісного переживання та трансформації стало можливим саме завдяки моновиставі, де актор повністю зосереджений на власному внутрішньому досвіді, відкидаючи будь-які зовнішні обмеження чи умовності. Такий підхід дозволив моновиставі стати інструментом для реалізації глибоко індивідуалізованих концепцій, де актор



постає не просто у ролі персонажа, а як метафізична присутність, що взаємодіє з глядачем на більш високому, духовному рівні.

Антонен Арто запропонував ідею «театру жорстокості», що передбачала досягнення максимальної експресії та розкриття підсвідомих шарів через інтенсивне використання фізичної дії, звуку та простору. У його уявленні моновистава повинна була стати певним ритуалом, актом, що наближає людину до її первісних інстинктів і підсвідомих страхів [2]. Застосовуючи «жорстокість» як мистецький принцип, Арто створював простір для оголення найбільш прихованих аспектів людської душі, що перетворювало моновиставу на поле для особистісного та емоційного очищення. Це прагнення до максимальної відвертості стало відмітною рисою експериментального театру, де моновистава функціонувала не тільки як драматичний жанр, а як інструмент для досягнення нових рівнів акторського вираження.

З іншого боку, експериментальна природа моновистави дозволяла режисерам інтегрувати в постановки численні концептуальні та філософські ідеї, що ставили під сумнів традиційні уявлення про межі театрального мистецтва. Відсутність необхідності взаємодії з іншими акторами звільняла виконавця, дозволяючи йому повністю зосередитися на побудові діалогу з аудиторією, який в експериментальному театрі набував глибокої ідейної ваги, перетворюючись на акт комунікації, де глядач ставав активним учасником дійства, навіть не порушуючи своїх фізичних рамок. За допомогою таких інноваційних методів, як «знищення четвертої стіни», актор не лише розширював свій сценічний простір, а й уможлиблював психологічне занурення глядача у своє власне емоційне поле.

Експериментальний театр у ХХ столітті поступово трансформував моновиставу у своєрідну «лабораторію» для досліджень, де акторам і режисерам надавалась можливість втілювати найсміливіші концептуальні ідеї, виходячи за межі класичних категорій і жанрових форм. Такі вистави, як «Очікуючи на Ґодо» Семюеля Беккета або пізніші роботи Роберта Вілсона, демонстрували, що моновистава може стати засобом для дослідження абсурду,

людської самотності, які перетворювали її на вид сценічного філософствування, що охоплює відвертість людських емоцій та суб'єктивне бачення дійсності.

Таким чином, експериментальний театр ХХ століття заклав основи для розширення жанрових можливостей моновистави, перетворивши її на простір для найінноваційніших мистецьких пошуків, де актор ставав центральною фігурою драматичної композиції, а взаємодія з аудиторією набула особливого значення, створюючи нові форми театрального спілкування, що відповідали духовним та філософським запитам епохи.

Моновистава, як самостійний театральний жанр, демонструвала високий ступінь адаптивності до культурних та соціальних умов різних країн, знаходячи своє унікальне місце у театральних традиціях, часто орієнтованих на взаємодію актора з аудиторією через особистісний та інтимний підхід до інтерпретації тексту. Упродовж ХХ століття моновистава відзначалася значними стильовими й тематичними варіаціями, кожна з яких віддзеркалювала особливості соціально-політичного та культурного контексту країн, у яких цей жанр набував популярності.

У країнах Європи моновистава набула значного поширення завдяки розмаїттю модерністських і постмодерністських течій, які переосмислювали усталені канони театру, віддаючи перевагу суб'єктивному переживанню та екзистенційному осмисленню людського буття. Зокрема, у Франції цей жанр знайшов свій відбиток у творчості таких видатних митців, як Жан Кокто та Антонен Арто, які бачили моновиставу не просто як засіб драматичного висловлення, а як інструмент, що здатний створювати унікальну атмосферу для глибинного дослідження психіки актора і його взаємодії з глядачем. Французькі митці намагалися зруйнувати традиційні рамки сценічної гри, виводячи на передній план такі філософські поняття, як абсурдність існування, екзистенційна самотність і пошук сенсу буття, які ідеально пасували для камерного формату моновистави. Саме тому французька моновистава стала провідником театру абсурду, в якому текст і сценічна дія отримували значну

свободу для вільної інтерпретації, перетворюючи кожную виставу на інтелектуальний і психологічний експеримент.

У Німеччині моновистава розвивалася паралельно з експресіоністськими пошуками та концепцією епічного театру Бертольда Брехта, яка акцентувала увагу на критичному відношенні глядача до сценічної дії через принцип відчуження. Брехтівський театр, орієнтований на соціальний і політичний дискурс, мав значний вплив на розвиток моновистави, де акцент переносився з індивідуальних переживань на суспільні проблеми, такі як класова нерівність, війна, духовна криза та дегуманізація індустріального суспільства. У німецькому театральному середовищі моновистава часто виконувала роль інструменту соціальної критики, де єдиний актор ставав своєрідним рупором ідеологічного протесту, перетворюючи сцену на арену соціального й політичного самовираження. Через свій інтенсивний психологічний і емоційний вплив на аудиторію моновистава у німецькому театрі демонструвала здатність мистецтва виводити глядача за межі звичного, піддаючи сумніву панівні суспільні норми і спонукаючи до критичного осмислення соціальної реальності.

У США моновистава стала значущим інструментом для висловлення культурного та соціального різноманіття, що було притаманне американському суспільству, яке постійно перебувало у стані взаємодії та конфлікту різних етнічних, соціальних і культурних груп. Театри Off-Broadway і незалежні сцени Нью-Йорка та Чикаго стали головними осередками для розвитку моновистав, які часто порушували питання соціальної справедливості, расової дискримінації, проблем ідентичності й самопізнання. Завдяки індивідуальним драматичним монологам, акцент у яких переносився на особисті історії акторів, зокрема афроамериканських, латиноамериканських та азійських виконавців, моновистава в США набувала документального характеру, стаючи рупором маргіналізованих груп та висловлюючи культурний опір проти стереотипів і соціальних обмежень. У цьому контексті моновистава перетворювалася на платформу для соціального

діалогу, де актор через особисті переживання передавав глобальні суспільні проблеми, пов'язані з расовою дискримінацією, політичною несправедливістю та культурною ідентичністю, створюючи нову форму театрального мистецтва, яка поєднувала елементи перформансу, автобіографічного висловлення та соціального активізму.

У країнах СНД моновистава, з одного боку, розвивалася під впливом ідеологічних обмежень соціалістичного реалізму, а з іншого — відображала тягар внутрішніх переживань та трагедій, які супроводжували періоди соціальних і політичних трансформацій. Під час радянської епохи моновистава нерідко була спрямована на пропаганду ідеологічних цінностей, однак, у часи перебудови та після розпаду СРСР, жанр набув нових обрисів, ставши платформою для особистого вираження та критичного осмислення історичного досвіду. Відображення складних періодів політичних репресій, морального занепаду та ідеологічної кризи стало основним вектором розвитку моновистав у пострадянському просторі, де вона перетворилася на своєрідний інструмент відображення особистої і колективної травми, самотності та пошуку сенсу існування у нових соціальних умовах. Пострадянські актори й режисери використовували моновиставу як засіб для художньої деконструкції соціальних догм та осмислення національної ідентичності, яка часто асоціювалася з особистими втратами і моральними переживаннями.

Отже, у різних культурних контекстах моновистава не тільки слугувала інструментом театрального мистецтва, але й відображала глибокі суспільні та філософські пошуки, стаючи інструментом для осмислення культурної ідентичності, соціальної справедливості та екзистенційних питань. У кожному з цих культурних контекстів моновистава демонструвала здатність виходити за межі звичних драматичних форм, інтегруючи філософські ідеї, соціальні конфлікти та суб'єктивні переживання, тим самим перетворюючись на універсальний жанр, здатний відображати найглибінніші аспекти людського буття у світі, що постійно змінюється.

Розвиток театру одного актора значною мірою зобов'язаний внеску окремих визначних митців, кожен з яких привніс у цей жанр унікальні елементи, що значно збагатили його форму, зміст і методи виразності. Моновистава, з її камерною природою і концентрацією на акторській майстерності, надала цим митцям можливість не лише демонструвати власний талант, але й створювати нові форми сценічного вираження, які базувалися на глибокому психологічному аналізі, індивідуальній інтерпретації тексту і максимальному розкритті емоційного потенціалу кожного слова й руху. Завдяки цьому вона перетворилася на засіб індивідуальної художньої експресії, що ставало одночасно інтелектуальним і емоційним викликом для глядача.

Однією з ключових постатей у розвитку моновистави в Європі є Жан Кокто — французький драматург, поет, режисер і художник, чії експериментальні постановки сприяли утвердженню моновистави як жанру, здатного глибоко й інтимно розкривати внутрішні переживання людини. Кокто бачив у моновиставі потенціал для «внутрішнього діалогу», де актор стає не лише оповідачем, але й віддзеркаленням глибинних філософських концепцій, таких як екзистенціалізм, абсурд та пошук сенсу буття. Його твори, відкрили нові горизонти в розумінні сценічного монологу, де акцент робився на драматичних паузах, міміці та тонких нюансах голосу, що відтворювали всю палітру людських емоцій — від відчаю до надії. Моновистави Кокто були насичені експериментальними прийомами і стали основою для численних інновацій, що сприяли розвитку жанру в рамках європейського модерністського театру.

Інший вагомий внесок належить Антонену Арто, чия теорія «жорстокого театру» революціонізувала сприйняття сценічного мистецтва загалом і моновистави зокрема. Арто вважав, що справжнє мистецтво має здатність проникати у глибини підсвідомого, викликаючи в аудиторії шок і катарсис. Його ідея полягала в тому, що моновистава має бути не просто театральним представленням, а й «священнодійством», яке перетворює актора на

провідника глибинних, іноді навіть болісних переживань. Арто розробив техніки фізичної та емоційної експресії, які знайшли своє втілення у жанрі моновистави, де актор отримував максимальну свободу для вираження глибоких та архаїчних інстинктів людської природи. Його ідеї справили потужний вплив на європейську та американську сцени, де вони були адаптовані у контексті монологічних постановок.

У Німеччині Бертольд Брехт зіграв важливу роль у формуванні суспільно-політичного підходу до моновистави. Брехтівська концепція епічного театру, з акцентом на критичний аналіз та ефект відчуження, відкрила нові можливості для акторів і режисерів, що працювали у жанрі моновистави, особливо в умовах, коли сценічна дія повинна була служити засобом соціальної критики і політичного послання. Брехт бачив у моновиставі засіб для створення ілюзорного дистанціювання між актором і глядачем, що дозволяло глядачеві не занурюватися у емоції, а зберігати критичний підхід до того, що відбувається на сцені. Його підхід сприяв розвитку моновистав у напрямку соціально ангажованого театру, де монолог ставав засобом для роздумів над суспільними проблемами, що відображалися через індивідуальні трагедії та особисті історії [6].

У США Лілі Томлін і Ерік Богосян стали знаковими постатями у розвитку жанру, адаптуючи моновиставу до специфіки американського театрального середовища та культурної палітри, насиченої проблемами ідентичності, соціальної нерівності й мультикультуралізму. Томлін, наприклад, використовувала моновиставу як засіб для сатиричного осмислення соціальних і політичних стереотипів, що надавав їй змогу створювати комплексні образи, які одночасно були глибокими і смішними, висвітлюючи теми гендеру, віку і раси в умовах американського суспільства. Богосян же, відомий своїми гостросоціальними та емоційно насиченими монологами, перетворив моновиставу на форму інтенсивного психологічного дослідження, де драматична сила полягала у деталізованому розкритті внутрішнього світу персонажа, що перебуває на межі моральної та духовної

кризи. Його монологи, насичені гострими конфліктами і емоційною напругою, стали знаковими для американського театру, оскільки поєднували елементи індивідуальної історії з соціальними і політичними питаннями.

Таким чином, внесок цих митців у розвиток моновистави є неоціненним, оскільки кожен із них по-своєму розширив жанрові можливості, розкриваючи нові аспекти акторської майстерності, тематики та форми подачі. Вони не лише створили унікальні художні рішення, але й дали цьому жанру простір для постійної еволюції, що дозволяє сучасним акторам і режисерам втілювати найрізноманітніші теми, експериментуючи з формою і стилістикою, створюючи індивідуальні сцени, що викликають інтелектуальний і емоційний відгук у глядача.

### **2.3. Творча індивідуальність актора як головна цінність моновистави**

Творча індивідуальність актора відіграє центральну роль у мистецтві моновистави, де єдиний виконавець повністю відповідає за емоційне наповнення, концептуальне спрямування та загальну атмосферу вистави. У контексті моновистави актор не тільки представляє персонажа чи ідею, але й стає головним носієм художнього меседжу, пропонуючи глядачу свою індивідуальну інтерпретацію тексту, що є поєднанням особистих якостей, артистичної техніки й унікального бачення. Така форма театру надає актору можливість не лише розкрити багатогранність своєї акторської техніки, але й виразити унікальний художній «голос», що постає як візуалізація внутрішніх світоглядних і духовних характеристик.

Особистісний аспект актора в контексті моновистави є принциповим елементом, що дозволяє створювати унікальні, глибоко індивідуалізовані театральні переживання, зосереджені на специфічних рисах актора, котрий самостійно наповнює сценічний простір своєю харизмою, енергією та інтелектуальними й емоційними особливостями. У цьому випадку творча

самобутність актора стає визначальним фактором для формування не тільки нарративної структури вистави, але й для того, як аудиторія інтерпретує і відчуває її концептуальні, емоційні та естетичні аспекти. У відсутності інших сценічних партнерів актор не просто виконує текстову партію, а й демонструє на сцені своє унікальне бачення персонажа, що, в свою чергу, значно посилює індивідуальний вплив кожної моновистави.

Варто зауважити, що особистісні якості актора, такі як емоційна глибина, здатність до співпереживання, інтуїтивне сприйняття художнього матеріалу та здатність формувати багатовимірні образи, стають домінуючими аспектами, які накладають відбиток на весь характер моновистави. Наприклад, актор з яскраво вираженою внутрішньою чуттєвістю і схильністю до глибоких емоційних переживань здатний створити на сцені атмосферу інтимності, яка здатна буквально «втягнути» глядача у внутрішній світ героя, дозволяючи йому безпосередньо відчувати психоемоційний стан, що втілюється у виставі.

Аналогічно, актори з переважно аналітичним складом мислення, які зосереджуються на інтелектуальній інтерпретації, підходять до образу з раціональної точки зору, втілюючи на сцені більш відсторонений та логічно виважений образ. Такий підхід може створювати враження театрального «дослідження» чи «аналізу» людських почуттів і переживань, що уможливорює нові перспективи у вивченні концептуального підґрунтя вистави, спонукаючи глядачів до роздумів і філософських рефлексій.

Крім того, особливості темпераменту актора також відіграють ключову роль у визначенні загального ритму та динаміки моновистави. Енергійний, експресивний актор, який демонструє схильність до імпульсивної гри, додає виставі живої, «зарядженої» атмосфери, де кожна емоція передається з максимальною інтенсивністю, а паузи і мовчання набувають особливої значущості, виступаючи як своєрідні акценти у безперервному діалозі актора з глядачем. У протилежному випадку, актори з більш стриманим темпераментом, що надають перевагу внутрішній роботі та приглушеним емоціям, створюють атмосферу мовчазної напруги та глибинного



самозаглиблення, що стимулює аудиторію до уважного споглядання і витонченого сприйняття психологічної драматургії.

Окремо слід відзначити, що особистісні риси актора проявляються не лише через його майстерність у побудові сценічного образу, а й у здатності адаптуватися до умов моновистави, що передбачає наявність особливої автономності й самоорганізації. Оскільки актор повністю відповідає за динаміку вистави, його креативний підхід та індивідуальна естетична чутливість формують основні «стовпи» моновистави, визначаючи її жанрову і стилістичну структуру. У такий спосіб актор стає не лише виконавцем, але й співтворцем простору вистави, наповнюючи його своїм особистим внутрішнім світом та відображаючи складні багатовимірні аспекти власної креативної натури.

Таким чином, особистісний аспект у моновиставі не тільки віддзеркалює творчі якості актора, але й створює унікальний художній контекст, де глядач має можливість досліджувати не лише сюжет і образ, а й внутрішній світ самого актора, що перетворює моновиставу на глибоко особистісний і в той же час спільний емоційний досвід.

У контексті театру, зокрема моновистави, індивідуальне бачення актора виступає важливим компонентом, що не лише визначає специфіку театральної постановки, але й перетворює сценічний простір на платформу для особистісного висловлювання, де кожен актор може виявити своє унікальне світосприйняття та естетичні переконання. В цьому контексті моновистава постає як своєрідне «дзеркало», в якому відображаються внутрішні переживання, емоції і філософські погляди актора, дозволяючи йому трансформувати особисті наративи у загальнолюдські теми, котрі здатні резонувати з аудиторією на глибшому рівні.

Актор, як носій власного творчого потенціалу, здатний формувати ідеї та концепції, що відображають його особисті переживання, страхи, сподівання та мрії, використовуючи моновиставу як простір для своєрідного психоаналітичного дослідження своїх власних емоцій і досвіду. Це

самовираження не обмежується лише словесним матеріалом, а передбачає інтеграцію невербальних засобів, таких як міміка, жести, інтонація і тембр голосу, що створюють унікальний пласт сприйняття, який надає нові виміри традиційним текстам.

Одним з ключових аспектів, що робить моновиставу таким потужним інструментом для самовираження, є можливість актора експериментувати з формою та змістом вистави. Завдяки відсутності інших персонажів, актор отримує свободу у виборі того, як і які саме емоції та думки він хоче виразити, маніпулюючи ритмом, темпом та структурою вистави. Цей аспект дозволяє акторам створювати багатопланові образи, які резонують з їхнім особистим досвідом, а також з культурними, соціальними та політичними контекстами, в яких вони живуть.

Монологи, що складають основу моновистави, зазвичай стають не лише засобом комунікації, але й ареною для формування особистісного дискурсу, де актор може відкрито діалогізувати з глядачем, занурюючи його у власний внутрішній світ. Цей діалог відбувається не лише через прямий контакт, але й через уявні сцени та символічні образи, які актор викликає у свідомості глядача, підкреслюючи таким чином універсальність своїх переживань та намагань.

Індивідуальне бачення актора також впливає на концептуалізацію вистави, де особистісні переживання виводяться на передній план, формуючи нову оптику для інтерпретації класичних чи сучасних текстів. У таких випадках актор може переосмислювати традиційні образи, запроваджуючи елементи сучасного життя та культурних практик, які відображають його особисті цінності і вірування. Це надає можливість для творчого самовираження, що в свою чергу сприяє формуванню нових естетичних моделей у театральному мистецтві.

У рамках цього процесу моновистава стає простором, де акти самовираження і самовизначення актором можуть відбуватися в безпосередньому контакті з аудиторією, що, своєю чергою, активізує

глядацький досвід, підштовхуючи його до власних роздумів про особисті переживання, страхи і надії. У цьому сенсі моновистава функціонує як своєрідний каталіст, що сприяє не лише емоційному відгуку, але й інтелектуальному залученню глядача в діалог з твором.

Отже, індивідуальне бачення актора у моновиставі не лише формує сюжетну лінію, але й наповнює її особистісним змістом, перетворюючи театральний акт на процес глибокого самовираження, що підкреслює унікальність кожного виступу і надає можливість для глядачів співпереживати, розмірковувати та вивчати не лише драматичну, а й людську природу. Це дає змогу кожній моновиставі стати не лише результатом творчої активності, а й потужним засобом дослідження та розуміння людської душі, що робить її вічно актуальною у контексті театального мистецтва.

У контексті театру, а особливо в моновиставі, імпровізація виступає не лише як технічний прийом, а й як глибокий, багатогранний процес, який формує унікальні відносини між актором і глядачем, а також безпосередньо впливає на загальну атмосферу вистави. Дослідження, проведені в рамках театрознавства, підтверджують, що імпровізація є однією з найважливіших складових театального мистецтва, оскільки вона дозволяє акторові миттєво адаптуватися до умов, що змінюються, та реагувати на емоційний настрій аудиторії, що безпосередньо впливає на сприйняття вистави в цілому.

Важливим аспектом імпровізації є її здатність створювати інтимний зв'язок між актором та глядачем, що виникає в процесі безпосередньої взаємодії, яка, в свою чергу, надає можливість обом сторонам — і виконавцю, і аудиторії — вільно ділитися своїми емоціями, переживаннями та реакціями. Це стає можливим завдяки тому, що імпровізація відкриває широкі горизонти для експериментування і самовираження актора, дозволяючи йому інтегрувати особистісні елементи, культурні контексти та соціальні реалії в структуру вистави, що робить її більш актуальною і резонуючою для сучасної аудиторії.

Наукові роботи в галузі театрального мистецтва підкреслюють, що імпровізація стає своєрідним каталізатором, який активізує процес сприйняття. Коли актор імпровізує, він не лише реагує на текст, але й на емоційні та фізичні сигнали глядачів, які, в свою чергу, піддаються впливу нових елементів, що виникають у процесі виконання. Це перетворює простір вистави на живий, динамічний контекст, де кожен виступ стає унікальним твором мистецтва, який збагачується новими значеннями та емоційними нюансами.

З іншого боку, імпровізація надає можливість акторам виявити свою творчість та винахідливість, що дозволяє їм здійснювати візуальні та вербальні експерименти, які, в свою чергу, здатні змінювати темп, ритм і загальну структуру вистави. Дослідження вказують на те, що акценти, поставлені в процесі імпровізації, можуть кардинально змінити настрій вистави, надаючи їй нових відтінків і контекстуальних шарів, що дозволяє глядачеві переживати події не як пасивному спостерігачу, а як активному учаснику процесу.

У контексті моновистави, де актор має обмежений ресурс у вигляді власного «я», імпровізація також виступає важливим засобом для розкриття глибоких внутрішніх конфліктів, переживань і трансформацій персонажа. Під час імпровізації актор може акцентувати увагу на специфічних емоційних станах, які виникають в результаті взаємодії з глядачами, що надає можливість формувати нові сенси, створюючи тим самим глибоке психологічне злиття між ним і аудиторією. Це злиття є одним з найважливіших аспектів театрального мистецтва, адже саме в ньому криється потужний потенціал для створення дійсно унікальних і запам'ятовуваних вражень.

Дослідники театру також зазначають, що імпровізація стимулює актора до розширення його власних меж, що може призвести до несподіваних, але надзвичайно цікавих результатів, які можуть виявитися непередбачуваними не лише для глядачів, а й для самого актора. Цей елемент непередбачуваності в свою чергу стимулює творчий процес, адже кожен виступ стає особливим, а

це підвищує загальний рівень напруги та емоційності, які сприймаються глядачами.

Таким чином, імпровізація в моновиставі виконує кілька ключових функцій, включаючи створення інтимного зв'язку між актором і глядачем, вплив на атмосферу вистави, а також можливість для глибокого самовираження актора. Це робить імпровізацію незамінним елементом театрального процесу, що здатен не лише підвищити рівень залученості глядачів, а й внести свіжість і динаміку у виступ, перетворюючи його на живий і актуальний діалог між виконавцем та аудиторією, що розширює межі традиційного театрального досвіду.

#### **2.4. Особливості режисури моновистави на прикладі постановки моновистави «Мерлін Монро. Солоденька» театру ім. Лесі Українки м. Кам'янське**

У цьому підрозділі пропонується розглянути особливості роботи режисера з моновиставою на прикладі вже існуючої постановки «Мерлін Монро. Солоденька», здійсненої в Театрі ім. Лесі Українки міста Кам'янське. Режисером вистави є Маргарита Ненашева, яка зуміла переосмислити образ культової акторки XX століття через призму сучасних театральних засобів виразності. Утілення цієї складної ролі здійснено заслуженою артисткою України Світлою Сушко, яка створила багатогранний сценічний образ, що вражає як глибиною драматизму, так і тонкою психологічною грою. Вивчення цього конкретного прикладу дає змогу проаналізувати режисерські прийоми, які сприяють розкриттю внутрішнього світу героїні, формуванню сценічного простору та забезпеченню емоційної взаємодії з глядачем.

**2.4.1. Передумови створення вистави. Культурний контекст: вибір теми та значення образу Мерлін Монро.** Мерлін Монро є знаковою постаттю світової культури, що уособлює одночасно блиск і трагедію сучасного суспільства. Її життя і творчість сприймаються як символ мрії, яка з

одного боку спонукає до прагнення успіху, а з іншого — демонструє вразливість людської природи в умовах тотальної публічності. Цей контраст робить її образом, надзвичайно привабливим для сценічної інтерпретації.

Обрання режисером Маргаритою Ненашевою саме цього персонажа для моновистави є не випадковим, оскільки через призму образу Мерлін Монро можна одночасно говорити про ідеали та розчарування сучасного суспільства, досліджувати жіночу психологію, а також розкривати глобальні питання самотності та пошуку сенсу життя.

Як стверджує Лесь Курбас, «театр — це насамперед лабораторія життя, де кожен герой є експериментом над людською душею». Моновистава «Мерлін Монро. Солоденька» відповідає цьому принципу, оскільки досліджує внутрішній світ людини, яку часто сприймають лише через поверхневий образ. Ненашева прагне розвінчати міфи про Монро, показавши її як людину з глибокими почуттями та складними переживаннями, чим створює особливий зв'язок із сучасним глядачем.

**Ідея вистави: аналіз ключових режисерських задумів.** Основна ідея вистави базується на концепції «двох облич» Мерлін Монро: публічної зірки, яку обожнював весь світ, і самотньої жінки, що бореться зі своїми страхами та сумнівами. Цей дуалізм відображений як у драматургічному тексті, так і в режисерських рішеннях.

Маргарита Ненашева у своїй роботі акцентує на психологічній багатогранності героїні, використовуючи прийоми «розкриття внутрішнього монологу», що розроблялися школою Станіславського. Як писав сам Станіславський, «істинна суть героя проявляється через його конфлікти — зовнішні та внутрішні» [53]. У виставі ці конфлікти передаються через контраст між блиском сценічного життя героїні та її особистими переживаннями, які виражаються в монологах, сценічних рухах і використанні символічних елементів сценографії.

Наприклад, символічною є сцена, де героїня сидить на простому стільці під яскравим світлом прожекторів, що підкреслює її публічну вразливість і

внутрішню ізоляцію. Світлана Сушко, яка виконує роль Мерлін, демонструє видатну акторську майстерність, перевтілюючись з миті на мить із впевненої кіно діви в розгублену жінку, та ще безліч персонажів з оточення Мерлін Монро.

*Співпраця між режисером, драматургом і актором.* Процес створення моновистави є складним і багатограним, адже він вимагає глибокого синтезу між режисерським баченням, драматургічною основою та акторським виконанням. У цій виставі Маргарита Ненашева активно залучала до творчого процесу Світлану Сушко, що дозволило максимально адаптувати драматургію під індивідуальні можливості акторки.

За словами Захави, «режисер — це провідник, який допомагає акторові знайти свій шлях у ролі». У роботі над «Мерлін Монро. Солоденька» Ненашева використовувала індивідуальний підхід, вивчаючи психологічні особливості виконавиці, що дозволило їй повністю розкрити характер героїні. Такий метод, заснований на принципах індивідуального розвитку актора, відповідає ідеям Уварової про необхідність створення гармонійної співпраці між усіма учасниками творчого процесу.

Окрім того, режисерка значну увагу приділила драматургічній роботі, адаптуючи сценарій так, щоб він дозволяв максимально яскраво проявити акторську індивідуальність Сушко. У результаті цього синтезу було створено моновиставу, яка не лише вражає глядача, але й має значний культурний вплив, привертаючи увагу до складного образу Мерлін Монро через театральну інтерпретацію.

**2.4.2. Режисерська робота над образом Мерлін Монро. Розкриття внутрішнього світу персонажа.** Створення акторського образу, як зазначає Зверєва Н. А. – праця, як актора, так і режисера [24]. Режисерська робота Маргарити Ненашевої над образом Мерлін Монро у виставі «Мерлін Монро. Солоденька» є втіленням багатогранного підходу до аналізу й передачі складного внутрішнього світу героїні. У своїй роботі Ненашева приділила

особливу увагу психологічній глибині образу, демонструючи не лише яскраву зірку Голлівуду, але й жінку, сповнену сумнівів, страхів та болю.

Як зазначав Станіславський, *«актор має стати героєм, відчувати його переживання як власні»* [53]. Цей принцип став центральним у роботі режисера з акторкою Світланою Сушко, яка змогла втілити двоїстість Монро через багаторівневий підхід до ролі. Ненашева скеровувала процес так, щоб Сушко знаходила індивідуальні психологічні паралелі між собою та персонажем, створюючи максимально правдивий і водночас унікальний образ.

Внутрішній світ Мерлін у виставі розкривається через низку монологів, які передають емоційну напругу, боротьбу з публічними стереотипами та спроби знайти гармонію із собою. Особливістю постановки є те, що режисер використала інтроспективний підхід, за якого кожен монолог стає своєрідною сповіддю героїні перед глядачем. Це дозволяє глибше проникнути у її внутрішні конфлікти та співпереживати драматичним моментам її життя.

***Інтерпретація життєвих драм і конфліктів через гру акторки.*** Маргарита Ненашева підходила до створення ролі з позиції не лише розкриття біографічних фактів, але й осмислення життєвих драм через призму загальнолюдських цінностей. Для цього режисерка приділила велику увагу відбору моментів із життя Мерлін, що найкраще передають її емоційну трансформацію. Як стверджував Лесь Курбас, *«історія персонажа має резонувати з глядачем, ставати своєрідним дзеркалом»*.

Наприклад, сцени, що ілюструють втрати й самотність Монро, виконані у мінімалістичному сценографічному оформленні, де акцент зроблено на емоціях акторки. Світлана Сушко, втілюючи цей образ, використовує широкі емоційні діапазони, передаючи зміну настроїв від ейфорії до повного спустошення. Це стало можливим завдяки тісній співпраці акторки з режисеркою, яка працювала над емоційною деталізацією кожної сцени, змушуючи Сушко заглиблюватися у психологічні аспекти ролі.

Особливістю інтерпретації життєвих драм є також використання символічних елементів. Наприклад, у виставі присутні моменти, де світло та



музика підсилюють драматичний ефект, акцентуючи увагу глядача на переломних моментах життя героїні. Таким чином, через гру акторки та режисерські прийоми було створено багатовимірний образ, що є одночасно близьким до глядача й історично правдивим.

**Побудова сценічного руху і жестів.** Сценічний рух у моновиставі виконує подвійну функцію: він не лише розкриває внутрішні переживання героїні, але й служить засобом взаємодії з простором і глядачем. У постановці «Мерлін Монро. Солоденька» рухи акторки мають символічне значення: їхня плавність передає моменти слави й гармонії, а раптові, різкі рухи — внутрішні конфлікти й напругу.

Маргарита Ненашева, використовуючи методику Євгенія Вахтангова, працювала над гармонією між рухом і текстом. Як зазначав Вахтангов, *«рух на сцені повинен бути продовженням думки героя, а не окремим елементом вистави»* [17]. У процесі підготовки до вистави режисерка створювала сценічні етюди, які допомогли акторці знайти власний стиль руху, що відображає характер героїні.

Особливо значущими є моменти, коли героїня ходить сценою, уникаючи прямого контакту з глядачем, що символізує її внутрішню ізольованість. Іншою важливою деталлю є жести, які передають певні емоційні стани, наприклад, часті дотики до обличчя чи волосся, що асоціюються із невпевненістю та самокритичністю героїні.

Крім того, сценічний рух доповнюється елементами танцю, які з'являються у сценах, що ілюструють найяскравіші моменти життя Мерлін. Ці елементи є не лише декоративними, але й символічними, оскільки вони показують контраст між блискучою зовнішністю і драматичним внутрішнім світом героїні.

#### **2.4.3. Робота з текстом та драматургічною основою моновистави.**

Робота режисера з текстом у моновиставі є одним із ключових етапів створення постановки, особливо якщо йдеться про настільки багатозарядний матеріал, як у виставі «Мерлін Монро. Солоденька». Маргарита Ненашева

підходила до цього процесу із ретельним аналізом літературної основи, прагнучи не лише відтворити життєву історію культової постаті, але й зробити її актуальною та зрозумілою сучасному глядачеві.

Основою моновистави стали тексти, що комбінують біографічні факти про життя Мерлін Монро, уривки з її листів і щоденників, а також додаткові драматургічні елементи, створені спеціально для вистави. Режисерка співпрацювала з драматургами, які додали до тексту сцени, що не лише розкривають героїню з особистої сторони, але й акцентують на її боротьбі зі стереотипами та суспільними очікуваннями.

У роботі з текстом Ненашева керувалася принципом «живого слова», про яке говорив Костянтин Станіславський: «Слово має жити на сцені, а не залишатися лише буквами на папері» [53]. Це означає, що кожен текстовий фрагмент під час репетиційного процесу проходив етап адаптації до акторської подачі, щоб слова органічно поєднувалися з інтонацією, ритмом і тембром голосу Світлани Сушко.

**Аналіз тексту: структура та зміст.** Режисерка поділила текст вистави на смислові блоки, кожен із яких мав свою емоційну кульмінацію. Наприклад, епізоди, присвячені дитинству Мерлін, акцентували на травматичному досвіді, що вплинув на формування її характеру. Сцени, які зображають життя в Голлівуді, побудовані на контрасті між зовнішнім блиском і внутрішньою самотністю героїні.

Такий підхід дозволив уникнути монотонності у сприйнятті вистави та підкреслити динаміку особистісного розвитку персонажа. Як зазначав Лесь Курбас, «драматургія має не просто розповідати історію, а залучати глядача до переживань героя».

**Робота над текстовими трансформаціями.** Особливістю режисерської роботи стало внесення змін до тексту під час репетицій. Ненашева разом із Сушко проводила так звані «пластичні читання», де текст поєднувався із рухами, що дозволяло виявляти слабкі місця у драматургії.

Наприклад, окремі монологи героїні були скорочені або доповнені в залежності від того, як акторка відчувала їх у процесі гри.

Режисерка також використовувала метод символічного підсилення тексту за рахунок пауз, повторів і варіативної інтонації. Це дало змогу передати психологічну напругу персонажа у моменти, коли слова були недостатніми для вираження внутрішнього стану.

**Створення ліричних відступів.** У тексті вистави присутні ліричні відступи, що стали своєрідними паузами для глядача, під час яких розкривається глибина особистих переживань Мерлін. Ці епізоди були побудовані на основі щоденникових записів героїні, які режисерка використовувала для створення максимально інтимної атмосфери.

Наприклад, один із таких монологів починається з відчуття самотності й завершується пошуком сенсу життя, що стає ключовим мотивом вистави. У цих моментах текст слугує своєрідним мостом між глядачем і акторкою, допомагаючи створити ефект довірливого діалогу.

**2.4.4. Музичне оформлення моновистави.** Музичне оформлення відіграє важливу роль у моновиставі «Мерлін Монро. Солоденька», створюючи багат шарову атмосферу та доповнюючи драматичний контекст. Режисерка Маргарита Ненашева використала музику як інструмент для занурення глядача у внутрішній світ героїні та підкреслення ключових емоційних моментів вистави.

**Виконання пісень Мерлін Монро.** Одним із ключових елементів музичного оформлення стала інтеграція пісень, виконаних свого часу Мерлін Монро. У виставі звучать такі хіти, як *I Wanna Be Loved by You* та *Diamonds Are a Girl's Best Friend*. Ці композиції були спеціально адаптовані до вокальних можливостей заслуженої артистки України Світлани Сушко, яка виконує їх наживо, що створює особливу атмосферу автентичності.

Живе виконання пісень не лише дозволяє глядачеві відчувати епоху, в якій жила Мерлін, але й стає своєрідним відображенням її особистих переживань. Наприклад, під час виконання *Diamonds Are a Girl's Best Friend* акторка

демонструє іронічний підтекст, показуючи, що розкіш, до якої прагнула героїня, насправді була лише маскою для її внутрішньої самотності.

**Інтеграція світових музичних хітів.** Окрім пісень Мерлін Монро, у виставі звучать і світові музичні шедеври, серед яких особливе місце займає композиція *New York, New York*. Цей вибір є свідомою режисерською еkleктикою, яка підкреслює універсальність теми пошуку себе, відображеної у виставі.

Використання світових хітів дозволяє вибудувати музичну драматургію, де кожна композиція стає символом певного етапу життя Мерлін Монро. Наприклад, *New York, New York* викликає асоціації з її прагненням до великої сцени, але водночас акцентує на її внутрішній ізоляції в центрі загальної уваги.

**Еkleктика як художній прийом.** Еkleктика в музичному оформленні вистави стає ключовим засобом, який дозволяє режисерці підкреслити багатогранність особистості Мерлін Монро. Переходи від ретро-композицій до більш сучасних мелодій створюють ефект зіткнення епох, що актуалізує історію героїні для сучасного глядача.

Режисерка свідомо використовує цей контраст для побудови психологічної напруги. Наприклад, ніжна лірика *I Wanna Be Loved by You* контрастує з енергійністю *New York, New York*, що відображає внутрішній конфлікт між прагненням до щастя і тиском суспільних очікувань.

Музичне оформлення вистави не обмежується лише виконанням пісень. У спектаклі використовуються також інструментальні композиції, які супроводжують ключові драматичні моменти. Наприклад, під час монологів про життєві втрати та самотність звучать меланхолійні фортепіанні мелодії, що підсилюють атмосферу смутку та рефлексії.

Застосування музичних пауз також стало важливим елементом вистави. У ці моменти акторка продовжує діяти на сцені, створюючи невербальне спілкування з глядачем, що дозволяє музиці підкреслити драматичний зміст ситуації.

Музичне оформлення моновистави «Мерлін Монро. Солоденька» стало одним із центральних компонентів режисерської концепції. Використання пісень, виконаних Мерлін Монро, та інтеграція світових хітів створили багатовимірний музичний простір, що доповнює драматургію та розкриває внутрішній світ героїні. Еклектика, що лежить в основі музичної побудови, стала засобом підкреслення актуальності постановки та забезпечення емоційного зв'язку з глядачем.

#### **2.4.5. Сценографія у моновиставі «Мерлін Монро. Солоденька».**

Сценографія вистави «Мерлін Монро. Солоденька» в Театрі імені Лесі Українки міста Кам'янське є багатошаровим художнім елементом, що формує унікальний простір для драматичної дії та підсилює режисерську концепцію. Візуальне середовище створює атмосферу, яка одночасно відображає внутрішній світ героїні, акцентує на емоційних нюансах вистави та слугує основою для багатofункціональних сценічних рішень.

*Розташування та функціональність елементів.* Крісло, яке розташоване у центрі сценічного простору або в стратегічних точках, стає важливим символом. Воно може бути асоційоване як із домашнім комфортом, так і з ізоляцією, наголошуючи на контрастах у житті Мерлін Монро. Це місце, де героїня знаходить тимчасовий спокій, але водночас відчуває самотність.

Комод на колесах є одним із найоригінальніших елементів сценографії. Його мобільність дозволяє використовувати його в різних ролях: у певних сценах він слугує інвалідним візком для матері Мерлін, у інших – перетворюється на символ змінюваності життєвих обставин. Цей реквізит акцентує на русі, що може бути як фізичним, так і метафоричним.

Манекен на сцені слугує візуальним нагадуванням про ідеалізований образ Монро, створений Голлівудом. Він символізує штучність її публічного образу, який протистоїть її справжньому внутрішньому «я». Через манекен режисерка демонструє розрив між роллю і реальною особистістю акторки, підсилюючи драматизм вистави.

Одним із найбільш креативних елементів сценографії є телефонні трубки, які спускаються зі стелі в ключові моменти вистави. Це рішення використовується для передачі діалогів, які впливають на долю героїні, наприклад, розмови з продюсерами, журналістами або матір'ю. Вони не тільки служать засобом зв'язку, а й підкреслюють атмосферу тиску, ізольованості та відчуження.

**Реквізит як трансформація простору.** Сценографія вистави відзначається багатофункціональністю: різні об'єкти на сцені постійно змінюють свою роль. Наприклад, простий стіл або комод можуть стати частиною знімального майданчика, дзеркалом гримерної кімнати або елементом душі.

Сценографічні елементи, що нагадують про знімальний майданчик, включають освітлювальні прилади, які підкреслюють зв'язок між сценою та кінематографом. Ці елементи надають виставі динамічності, допомагаючи глядачеві зануритися у світ Голлівуду.

Душ, що зображується через мінімалістичні сценографічні рішення, має символічне значення. Він служить метафорою для очищення, оновлення або намагання змити тягар минулого.

Сценографія втілює в собі багатолокаційність, що дозволяє в одній виставі перенести глядача у різні простори – від знімального майданчика до домашньої кімнати, від душі до дзеркала гримерної. Ця трансформація простору стає можливим завдяки майстерному використанню мінімальних, але символічно багатих елементів.

Сценографія у виставі «Мерлін Монро. Солоденька» є не просто декорацією, а й потужним інструментом для розкриття концепції постановки. Розташування сценічних елементів, їх багатофункціональність та символізм підсилюють драматизм і дозволяють режисерці розкрити багатогранність внутрішнього світу героїні. Глядач занурюється у простір, де кожен елемент має значення, і разом із героїнею переживає моменти її тріумфів, трагедій та намагання знайти гармонію у світі, який так часто був до неї жорстоким.

**2.4.6. Костюми у моновиставі «Мерлін Монро. Солоденька».** У виставі «Мерлін Монро. Солоденька», режисерка Маргарита Ненашева майстерно використовує костюми як важливий інструмент для підкреслення емоційного та психологічного стану героїні. Костюм у цьому контексті не лише допомагає у відтворенні публічного образу Мерлін Монро, але й служить символом її внутрішнього світу, відображаючи змінювані етапи життя та боротьбу між приватним і публічним.

Одним із найважливіших аспектів костюмів є їхня здатність відтворити ідеалізований публічний образ Монро, створений Голлівудом. Використання блискучих, розкішних суконь, що нагадують вбрання, які стали символом цієї зірки, акцентує увагу на її публічному вигляді, що здавалося ідеальним, але часто суперечив її реальному життю. Однією з таких знакових суконь є сукня з пір'ям, яку часто асоціюють із класичними кадрами з кінофільмів Монро, що є своєрідною *homage* (відданням пошани) до її кінематографічного образу.

Цей образ використовує елементи розкоші, блиску та гламурності, що дає можливість глядачеві впізнати популярну «поп-культову» версію Мерлін.

Водночас, ці елементи не є кінцевими в костюмі героїні. Вони постійно змінюються в залежності від контексту сцени та емоційного стану персонажа.

Костюми в «Мерлін Монро. Солоденька» також служать важливим інструментом для розкриття психологічних аспектів персонажа. Наприклад, на початку вистави героїня з'являється у вигляді виблискуючої зірки Голлівуду, але в момент, коли публічний образ зруйновано, костюм стає все менш вишуканим і більш простим, що символізує її глибоку внутрішню трансформацію. Таким чином, через зміну вбрання, сценічне втілення Мерлін спостерігається як етап самопошуку, де вона намагається знайти баланс між публічним успіхом і особистим нещастям.

Наприклад, один із моментів вистави, коли героїня, намагаючись подолати кризу, одягається в просте і скромне вбрання, є важливим акцентом, що символізує її боротьбу за повернення до себе. Цей перехід між образами не

лише відображає зміну психічного стану героїні, а й підкреслює центральний конфлікт — боротьбу між її публічною і приватною ідентичністю.

Костюми тісно взаємодіють з іншими аспектами сценографії, зокрема з реквізитом та освітленням. Кожен костюм, як частина загальної сценічної композиції, не є самоціллю, а виступає елементом у створенні цілісної атмосфери вистави. Взаємодія кольору тканини з освітленням, зокрема холодні або теплі відтінки світла, підсилюють драматичний ефект того чи іншого образу, допомагаючи режисерові створити враження певного емоційного напруження.

Однією з важливих особливостей костюмів у виставі є їхня функція у побудові сценічного руху. Костюм стає не тільки частиною зовнішнього образу, але й активно впливає на фізичну динаміку персонажа, змінюючи її рухи та реакції. Наприклад, в одному з етапів вистави, коли Мерлін переживає важливий внутрішній конфлікт, її костюм обмежує рухи, додаючи елемент відчуття закритості і тягара. Це дозволяє створити більш виразний контраст між зовнішнім образом — розкішною, спокусливою жінкою — і внутрішнім світом, в якому вона відчуває себе невольною і затиснутою.

У свою чергу, костюм, який обирається для публічної сцени або для моменту екстазу, дозволяє героїні рухатися з легкістю та відкритістю, що символізує її свободу у вираженні публічної особистості. Костюм створює відчуття швидкості, відштовхуючи акторку від навантаження, яке несе з собою особисте життя. Всі ці рухи є частиною розгортання сценічної композиції та активно підсилюють взаємодію між емоційним станом героїні та тим, як її зображує костюм.

У виставі костюми часто виступають як символи, що ілюструють життя і страждання Мерлін Монро. Наприклад, біле, тонке вбрання, яке часто носить героїня, можна інтерпретувати як метафору її невинності, безпорадності перед великою системою шоу-бізнесу та екстремальними вимогами суспільства до її вигляду. Водночас, яскравіші кольори та розкішні вбрання використані як



символи публічного тріумфу, коли Мерлін відчуває себе на вершині своєї кар'єри.

**2.4.6. Взаємодія акторки і глядачів у виставі.** Як зазначає актор Петро Миронов у своєму інтерв'ю: *«Спиратися нема на кого, партнерів немає і є єдиний партнер – це глядацька зала, з нею ти і будуєш свій діалог. Тому що монологу не існує у природі, ми завжди відчуваємо навіть відповіді у мовчанні людини. Тому я і будую цей діалог із залом»* [1]. У виставі «Мерлін Монро. Солоденька» взаємодія акторки Світлани Сушко з глядачами є ключовим елементом, що визначає успіх постановки. Вистава, як моновистава, покладається на єдину особу для здійснення комунікації між сценічним простором та аудиторією, що робить цей процес особливо інтенсивним і особистим. Саме тому взаємодія між акторкою та глядачами є надзвичайно важливою не тільки з точки зору побудови спектаклю, але й з точки зору передачі драматичного змісту і емоційного наповнення вистави.

Однією з основних характеристик моновистави є здатність акторки створювати відчуття особистого контакту з кожним глядачем. У «Мерлін Монро. Солоденька» цей контакт досягається через безпосередню взаємодію з аудиторією, завдяки чому виникає відчуття інтимності. Світлана Сушко використовує техніки прямого звертання до глядачів, прямого погляду, інтонаційного і рухового контакту, що перетворює кожен момент вистави на особисту розмову. Акторка втілює образ Мерлін таким чином, що кожен погляд, жест, інтонація здаються адресованими саме тим, хто сидить у залі. Це дозволяє створити взаємну симпатію між персонажем і глядачем, а також забезпечує глибше сприйняття внутрішнього світу Мерлін, її переживань, сумнівів і радощів. Контакт між акторкою і публікою стає своєрідною мостом, через який передаються не лише емоційні, але й концептуальні елементи вистави. За допомогою цього безпосереднього зв'язку глядачі можуть краще зрозуміти складність внутрішніх переживань Мерлін, а також побачити конфлікт між її публічною особистістю та внутрішніми переживаннями, що є ключовими темами постановки.

Ще одним важливим елементом взаємодії є роль імпровізації у виставі. Світлана Сушко в «Мерлін Монро. Солоденька» не просто інтерпретує готовий текст, але й імпровізує в межах заданого контексту. Ця імпровізація є засобом встановлення особливого зв'язку з глядачем, надаючи кожній виставі певну унікальність. Вона дозволяє акторці реагувати на настрій публіки, на їх емоційні реакції, що дає змогу персоналізувати виступ і зробити його ще більш автентичним.

Імпровізація стає також важливим інструментом для розкриття того, що відбувається в голові героїні, а саме її спонтанні переживання, непередумані, але дуже сильні емоції, які Мерлін не завжди може виразити словами. Відгуки, репліки акторки, спонтанні фрази, які вона говорить до публіки, часто пов'язані з її внутрішніми переживаннями і непереборними почуттями, які вона не може приховати. Це створює ситуацію, де глядачі стають не лише свідками подій, а й активними учасниками процесу самовираження персонажа.

Залучення глядачів у драматичний процес — ще один аспект, через який будується взаємодія акторки з публікою. Світлана Сушко дуже часто використовує моменти, коли на перший погляд, незначні репліки або погляди, насправді, можуть змінити розуміння сюжету або викликати більш глибокі емоційні реакції. Це важливо, адже театр моновистави зумовлений цією безпосередньою взаємодією між актором і публікою, що дозволяє не тільки передати почуття, але й створити відчуття емпатії, коли глядачі проникають у саму сутність переживань персонажа.

Вистава, завдяки режисерській концепції і акторському виконанню, дозволяє глядачам побачити Мерлін як живу людину, а не лише образ, створений для екрану. Вона перестає бути лише символом краси і популярності — її біль, сум, страх і невпевненість стають видимими, що забезпечує глибшу емоційну залученість публіки.

**2.4.7. Психологічна трансформація персонажа Мерлін Монро через гру акторки.** Вистава «Мерлін Монро. Солоденька» не тільки розповідає

історію знаменитої акторки, але й занурює глядача у глибину її психологічного стану та внутрішнього світу, що створюється через роботу акторки Світлани Сушко. Одним із ключових аспектів цієї роботи є психологічна трансформація персонажа, яку акторка здійснює через інтерпретацію тексту, невербальні засоби виразності та особливості взаємодії з публікою.

Мерлін Монро, як персонаж, стає не лише символом голлівудської краси і популярності, але й образом людини, що пережила драму життя, втратила свою ідентичність і баланс, намагаючись відповідати соціальним стандартам і очікуванням. Вистава через свій текст і сценічні елементи створює певну схему, в межах якої акторка повинна передати не лише зовнішні прояви персонажа, але й її внутрішні конфлікти. Мерлін у виконанні Світлани Сушко — це не просто поверхневий образ з екрану, а жінка з великою кількістю невидимих ран і глибинних переживань.

Задача акторки — створити на сцені образ, який би відображав ту складність і суперечливість, з якими стикалася Мерлін. У постановці «Мерлін Монро. Солоденька» акторка свідомо розкриває болісні моменти життя знаменитості, її боротьбу за особисту свободу та непереможне прагнення знайти справжнє «я», яке потопає в натовпі фальшивих уявлень і вимог публіки.

***Психологічна трансформація через сценічний рух і жест.*** Одним із основних інструментів для створення психологічної трансформації є невербальні засоби виразності — рухи, жести, міміка, поза. У виставі «Мерлін Монро. Солоденька» Світлана Сушко майстерно використовує ці елементи для того, щоб передати внутрішні переживання Мерлін, її страждання та глибокий біль. Від легкого, граційного жесту, що асоціюється з образом зірки на публіці, до важких, уповільнених рухів, які символізують втому і розчарування, акторка створює багатогранний образ, який змінюється протягом всього виступу.

Це також стає відображенням емоційної і психологічної трансформації персонажа. Кожен рух, кожен жест, кожна пауза набувають подвійного сенсу:

зовнішній — це Мерлін, яку ми всі знаємо, а внутрішній — це страждання жінки, що розривається між публічною і приватною особистістю.

*Перехід від зовнішнього до внутрішнього конфлікту.* Ще одним важливим аспектом психологічної трансформації є робота над внутрішнім і зовнішнім конфліктами персонажа. Вистава, виконана в жанрі моновистави, дає змогу акторці максимально глибоко і детально розкрити цей конфлікт. Мерлін Монро на сцені перебуває в постійному зіткненні зі своєю публічною і приватною особистістю, із зірковим іміджем і її особистими почуттями і переживаннями. Світлана Сушко вдало використовує цей конфлікт для створення психологічної напруги, яку глядачі переживають разом з персонажем.

Під час вистави акторка демонструє моменти, коли образ Мерлін поступово розкривається, ніби знімаються «шари» цього ідеалізованого іміджу. З одного боку, вона грає для публіки, з іншого — намагається знайти себе в пустці цього шоу-бізнесу. Відтак, кожен крок, кожен погляд на сцені символізує боротьбу між ідеалізованим образом, яким вона стала для світу, і справжнім, уразливим «я», яке вона намагається приховати.

Аналіз режисерських та акторських прийомів показав, що у створенні образу Мерлін Монро важливу роль відіграє внутрішня емоційна трансформація, яку акторка Світлана Сушко передає через різні драматичні засоби, зокрема через імпрровізацію, використання специфічного реквізиту та інтерпретацію тексту. Її взаємодія з глядачем стає основою для емоційного злиття з публікою, що дозволяє створити відчуття живого діалогу, в якому кожна реакція з боку глядачів змінює динаміку розвитку вистави.

Музичне оформлення вистави, яке включає пісні Мерлін Монро та інші культові хіти, є не лише акомпанементом, але й важливим складником театральної структури, що підсилює атмосферу вистави, дозволяючи відчувати не лише переживання персонажа, але й атмосферу певної епохи. Музика в виставі виступає як елемент, що підкреслює глибину емоційної складової, а також як інструмент для розкриття теми внутрішнього світу персонажа.

Особливу увагу заслуговує робота з реквізитом та сценографією, які в контексті моновистави виконують роль не просто предметів, а активних учасників театральної дії. Від розташування на сцені таких елементів, як крісло, комод або телефонні трубки, до маніпулювання з ними під час вистави — кожен з цих предметів стає частиною внутрішнього світу персонажа, через який акторка взаємодіє з публікою, підсилюючи драматичний ефект.

Костюми та сценічний образ, що створюється завдяки ретельно продуманому підходу до вибору вбрання та аксесуарів, допомагають глибше розкрити образ Мерлін Монро, її постійне перебування між публічною особистістю і приватною людиною. У цьому контексті костюми виконують роль не лише зовнішнього втілення образу, але й психологічного «каркаса», через який здійснюється взаємодія з навколишнім світом.

На основі цього дослідження можна стверджувати, що вистава «Мерлін Монро. Солоденька» є прикладом того, як моновистава може бути багат шаровим, інтимним театральним досвідом, де глядач стає не просто спостерігачем, але й учасником процесу самовираження актора. Режисерські прийоми та акторська майстерність створюють не тільки враження від емоційної глибини образу, але й дають можливість для глядача відчувати себе частиною вистави.

## РОЗДІЛ III.

### СУЧАСНІ ТЕНДЕЦІЇ РОЗВИТКУ МОНОВИСТАВ У СВІТІ ТА УКРАЇНІ

#### 3.1. Тенденції розвитку зарубіжного та українського театру одного актора на початку XXI століття

За дослідженням Бориса І.О. «XXI ст. стало певною віхою на етапі перехідного періоду в театральному мистецтві від існуючих традиційних методів у роботі актора і режисера до пошуків та експериментів у професійному театрі» [7]. На початку XXI століття театр одного актора набув нового значення в розвитку як української, так і світової сценічної культури, трансформуючи власну структуру та адаптуючись до вимог сучасного глядача. Основною тенденцією в цьому напрямку стала активна інтеграція мультимедійних технологій, що створило передумови для осучаснення формату вистав. Впровадження аудіо-візуальних ефектів, світлових інсталяцій та інтерактивних елементів значно збагачує естетичний досвід публіки, сприяючи побудові глибоких сенсорних взаємодій між актором і глядачем. В Україні театри одного актора також активно інтегрують технологічні засоби, такі як проектори, VR-технології та інші інноваційні інструменти, які формують особливий наративний простір і забезпечують глядачеві залученість до процесу сприйняття.

Поширення документального театру як жанру, заснованого на автобіографічних, біографічних чи соціально значущих матеріалах, зумовило зростання популярності театру одного актора, де акцент робиться на персоналізації сценічного досвіду. Використання документальних джерел (щоденників, листів, свідчень) дозволяє актору бути ретранслятором справжніх історичних або особистісних подій, що є особливо актуальним у

контексті української сценічної культури. Значна кількість моновистав в Україні побудована на темах, що стосуються національної ідентичності, історичних травм, а також подій сучасної історії, таких як війна на сході України та Революція Гідності. Така театральна форма не лише привертає увагу до важливих соціальних та політичних проблем, але й виконує роль засобу культурної пам'яті та соціального катарсису.

Крім того, розширення тематичного діапазону вистав стало відчутною рисою розвитку театру одного актора. На перший план виходять особистісні та соціальні конфлікти, пов'язані з кризою ідентичності, питанням самотності, пошуком сенсу існування, морально-етичними дилемами, гендерними проблемами та психологічними аспектами людського буття. Поглиблення філософсько-психологічного змісту моновистав є характерною рисою сучасного українського театру, де художники та драматурги використовують не лише класичні тексти, а й адаптують сучасну літературу та концептуальні сценарії, щоб досягти більшої глибини аналізу психоемоційного стану героїв та спонукати глядача до філософських рефлексій.

Поряд із цим театр одного актора поступово виходить за межі традиційних театральних просторів. Вистави все частіше проводяться в камерних приміщеннях, музеях, бібліотеках, культурних центрах, а також на відкритих майданчиках, що сприяє досягненню більшої інтерактивності та залученості глядачів. Такий підхід забезпечує гнучкість постановок і дозволяє розширювати межі сприйняття вистави як формального дійства, що сприяє популяризації театру одного актора і залученню нової аудиторії. В Україні такі експериментальні формати поступово стають поширеними, особливо в невеликих містах, де класичний театр може бути менш доступним.

Інтерактивні елементи, впроваджені в сучасний театр одного актора, також створюють нові можливості для комунікації з аудиторією. Глядач стає не просто спостерігачем, але активним учасником процесу, що дозволяє побудувати унікальний досвід сприйняття та відчути себе частиною сценічної реальності. В українських постановках такі елементи інтерактивності поки

залишаються на експериментальному етапі, але їх активне впровадження дозволяє створити умови для нової форми емоційної взаємодії.

На тлі глобалізаційних процесів спостерігається інтенсивний розвиток міжнародних колаборацій у театрі одного актора. Українські митці, завдяки участі у міжнародних фестивалях та культурних обмінах, збагачують свій досвід, інтегруючи інноваційні підходи та техніки, що стимулює розвиток українського театру в загальносвітовому контексті. Фестивалі, такі як “Відлуння”, сприяють інтеграції України в міжнародний театральний простір та обміну досвідом між митцями з різних країн.

Таким чином, театр одного актора на початку XXI століття демонструє значний потенціал для розвитку. Він відповідає на виклики сучасності, інтегруючи технології, відображаючи важливі соціальні теми, зосереджуючись на глибоких філософських та психологічних питаннях, і ставить глядача в центр мистецького процесу. Тенденції в розвитку цього жанру в Україні свідчать про його адаптивність і актуальність, а також про зростаючий інтерес до нього як інструмента культурної комунікації, здатного формувати та трансформувати національну ідентичність через мистецький діалог.

### **3.2 Специфіка сучасних українських моновистав**

Сучасна українська моновистава, що стрімко розвивається на тлі соціально-політичних подій останніх десятиліть, відрізняється унікальною художньою мовою, яка формує нове культурне обличчя театру одного актора в Україні. За словами дослідників українського театру, саме індивідуальне вираження акторів, спрямоване на передачу особистих та суспільних переживань, стає ключовим елементом, що визначає сучасний український театр одного актора.

Останні роки українська моновистава звертається до тем, що стосуються національної самосвідомості, соціальної справедливості, внутрішніх



конфліктів і посттравматичних переживань, спричинених збройними конфліктами та соціальними катаклізмами. Зокрема, після подій Революції Гідності та початку війни на сході України, тематика моновистав значно збагачується, звертаючись до проблем самоідентифікації, боротьби за свободу, відстоювання моральних цінностей, що, безумовно, накладає відбиток на характерні риси сценічного вираження.

Огляд сучасних моновистав свідчить про те, що велика кількість постановок націлена на дослідження питань національної ідентичності та самобутності. Так, наприклад, у моновиставі «Ненароджені для війни» режисер Анатолій Нейолов створює глибокий психологічний образ, що проходить через трагедію військових подій, звертаючись до актуальних питань самопожертви та людяності. Як зазначають театральні критики, такі вистави не лише зачіпають болючі теми, але й сприяють зміцненню національної самосвідомості та є важливими засобами культурної рефлексії.

Українська моновистава вирізняється своєрідним естетичним підходом, у якому поєднуються мінімалістичні сценічні рішення та виразна акторська гра, що базується на високому рівні внутрішньої напруги та драматизму. На відміну від західних традицій, де сценічний простір часто насичений технічними елементами, в українських моновиставах акцент робиться на «оголеній» емоційності актора, який виступає єдиним засобом спілкування з глядачем, відмовляючись від багат шарових сценічних декорацій. Така естетика не тільки забезпечує глибоке занурення в атмосферу моновистави, але й сприяє формуванню особливого театального середовища, де кожен рух, кожне слово актора набуває символічного значення. Успішним прикладом цього є постановка «Юда» режисера Сергія Павлюка у виконанні заслуженого артиста України Сергія Михайловського, яка мінімалізмом реквізиту підкреслює емоційне насичення вистави, залишаючи акторові простір для повного емоційного самовираження.

Театр одного актора «Крик» займає особливе місце завдяки своєму засновнику і єдиному актору М. Мельнику, який вже понад 30 років успішно реалізує концепцію монотеатру.

Михайло Васильович Мельник – український актор і режисер, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка народився 18 травня 1957 року на Сумщині. Фах актора здобув в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого, де пройшов ґрунтовний вишкіл на курсі талановитої театральної педагогині, професорки Нінель Антонівна Биченко.

Свою акторську і режисерську працю в Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка М. Мельник поєднував з художнім керівництвом театральною студією при Дніпропетровському монтажному технікумі. На основі згаданої студії 1987 р. він створив театр-студію «Крик», яка 1989 р. переросла у Театр одного актора «Крик». Нині М. Мельник є директором і художнім керівником цього театру.

З самого початку своєї діяльності М. Мельник відзначався інноваційним підходом до театру одного актора, в якому він одночасно виконує всі ролі, створюючи таким чином єдину сценічну реальність. Його творчість відзначається високим рівнем експресії, драматургічною напруженістю та здатністю глибоко взаємодіяти з глядачем.

М. Мельник зосереджує свою творчість на експресивності як ключовому елементі своїх вистав. Його підхід до акторської гри передбачає максимальне використання фізичних та емоційних ресурсів для створення яскравих образів.

М. Мельник використовує у своїх постановках широкий спектр акторських технік, включаючи імпровізацію, вербальні і невербальні прийоми, гру на музичних інструментах, щоб створити багатогранні характери своїх персонажів, які виходять за межі стандартних театральних уявлень.

Метод акторської гри М. Мельника відзначається високим рівнем трансформації персонажів. Він використовує спеціальні техніки для створення ілюзії, що на сцені присутні кілька акторів, хоча насправді є лише один.

Швидкі зміни у голосі, міміці та рухах дозволяють йому ефективно створювати ігрову ілюзію різних персонажів. Цей метод забезпечує не лише візуальну різноманітність, а й дозволяє глядачам зануритися в складні емоційні та психологічні конфлікти, які розгортаються на сцені.

М. Мельник майстерно використовує сценічний простір та час для створення драматичного напруження і візуальних ефектів. Постановки цього неординарного митця відрізняються нестандартним використанням простору, що додає їм додаткову динаміку, використанням елементів декору і світла, що підкреслює зміну сценічних ситуацій і настрою, створюючи таким чином унікальну атмосферу для кожної вистави.

Музика і звуковий супровід є важливими компонентами творчого методу М. Мельника. Він використовує звукові ефекти і музичні композиції для підсилення емоційного впливу вистав. Музика може варіюватися від класичних до сучасних стилів, створюючи таким чином різноманітні звукові ландшафти, що доповнюють драматургію вистави.

Творчий метод М. Мельника, зокрема використання експресивності, швидкої зміни ролей та інноваційних сценічних рішень, має значний емоційний і психологічний вплив на глядачів, які відчують себе частиною внутрішнього світу персонажа, що створює сильний емоційний резонанс.

Кожна вистава Театру одного актора «Крик» перетворюється на особистісний досвід для глядачів. Завдяки глибокому зануренню в різні аспекти людської природи і переживань, М. Мельник створює потужний емоційний ефект, що може включати почуття тривоги, співчуття, розчарування або натхнення. Він активно залучає глядачів до процесу створення вистави, використовуючи прямий контакт і взаємодію, що дозволяє їм відчути себе частиною вистави, підвищує рівень залучення та участі аудиторії.

Творчість М. Мельника має значний соціально-культурний резонанс. Його вистави порушують важливі соціальні теми, такі як національна ідентичність, культурна спадщина, людські стосунки, спонукають глядачів

здуматися над важливими питаннями буття, сприяють культурному розвитку суспільства.

Високий рівень професіоналізму і творчі досягнення театру «Крик» сприяли формуванню позитивного іміджу українського театру на міжнародній арені, що підтверджується численними нагородами та визнанням на театральних фестивалях. Творчість М. Мельника здобула прихильні відгуки театральних експертів і критиків.

У 2007 р. М. Мельник отримав найвищу державну нагороду – національну премію України імені Тараса Шевченка за виставу «Гріх», поставлену за мотивами творів М. Коцюбинського «Intermezzo» і «Що записано у книгу буття». За кілька років до цього, за постановку цієї вистави М. Мельник отримав Гран-прі театального конкурсу Придніпров'я «Січеславна» та срібну статуетку Міжнародного театального фестивалю «Золотий витязь» у Мінську.

М. Мельник з приводу вистави «Гріх» зазначив: «Для мене ця вистава – національна трагедія сьогоденного і завтрашнього дня. Вона зачіпає абсолютно кожну людину: від малого до старого. Для мене “Гріх” – основна вистава у творчості. Це одна з величезних українських сторінок мого буття. В ній, спираючись на тексти Михайла Коцюбинського, я втілив і свій біль» [...].

В репертуарі театру «Крик» низка вистав: «Гайдамаки» – за однойменною поемою Т. Шевченка; «Дикий» – за мотивами повісті С. Цвейга «Амок»; «Парфумер» – за романом П. Зюскінда; «Пропаші» – за мотивами творів Остапа Вишні; «Лоліта» – за однойменним романом В. Набокова; «Ворота раю» – за однойменною повістю Є. Анджеєвського; «Непізнані» – за мотивами повісті С. Цвейга «Лист незнайомої» (сучасна версія); «Табу» – за мотивами повісті Л. Толстого «Крейцера соната» (сучасна версія); «Гріх» – за мотивами творів М. Коцюбинського; «Сонце в очах твоїх...» (музична вистава-контакт) [44].

Таким чином, специфіка сучасних українських моновистав полягає у гармонійному поєднанні тем національної самосвідомості, мінімалістичного

сценічного оформлення та новітніх режисерських підходів. Це створює унікальний культурний простір, що дозволяє українському театру одного актора виділятися серед інших національних традицій та формувати власну самобутню ідентичність у межах світового театрального процесу.

### **3.3. Сучасні фестивалі моновистав в Україні та інших європейських країнах**

Народна артистка УРСР, лауреатка Національної премії України ім. Т. Шевченка, Лариса Миколаївна Кадирова створила та очолила у 2004 р. міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія». Фестиваль традиційно відбувається на першій театральній сцені України – у Національному драматичному театрі імені Івана Франка, на камерній сцені імені С. Данченка.

Щороку фестиваль «Марія» відкриває нові обрії, потенціал і, разом з тим, змінює творче обличчя та ідейну спрямованість. Щороку форум присвячується певній знаменній даті української чи світової культури: 125-річчю Театру корифеїв української сцени, 80-річчю від дня народження відомого колумбійського письменника, лауреата Нобелівської премії Габріеля Гарсія Маркеса, 150-річчю від дня народження А. П. Чехова тощо.

Фестиваль жіночих монодрам «Марія» може дати все, що потрібно для творчої людини – наукові і творчі пошуки, відчуття сили, правильне ставлення до життя, любов, віру і добро. Вже стало доброю традицією відкривати у фойє театру ім. Івана Франка виставку матеріалів з фонду музею Марії Заньковецької, а також відвідувати цей та інші музеї міста.

Фестиваль з кожним роком набуває популярності й разом з тим розширюється його географія, яка є дійсно дуже великою, вона охоплює не тільки чималу кількість українських міст, а й інших країн. На камерну сцену Театру імені Івана Франка ретельно відбирають учасників, таким чином фестиваль охопив Київ, Львів, Херсон, Дніпро, Коломию, Кривий Ріг та інші українські міста. Польща, Вірменія, Велика Британія, Норвегія, Німеччина,

Австралія, Італія, Словаччина, США, Єгипет, Білорусь, Угорщина також брали участь у цьому фестивалі.

Як зазначає О. Шлемко, «відсутність конкурсного відбору, а відповідно й визначення переможців і переможених дає змогу учасникам фестивалю «Марія» зосередити свою увагу не на взаємному поборюванні, а на подоланні своїх комплексів, підвищенні акторської майстерності, встановленні дружніх стосунків. Деякі учасниці неодноразово беруть участь у фестивалі, а тому можна побачити динаміку їхнього творчого зростання. По суті, відбувається формування великої театральної багатонаціональної родини» [63, с. 75].

Фестивалі моновистав відіграють надзвичайно важливу роль у розвитку цього жанру, створюючи платформу для обміну творчими ідеями, інноваціями, а також сприяючи інтеграції локальних театральних практик у міжнародний культурний контекст. В Україні та багатьох європейських країнах фестивалі моновистав стають значними мистецькими подіями, що сприяють підвищенню популярності театру одного актора та стимулюють розвиток і збагачення цього жанру новими формами й стилістикою.

Україна є одним із центрів проведення впливових міжнародних фестивалів моновистав. Окрім фестивалю жіночих монодрам «Марія» варто виділити Міжнародний фестиваль «Відлуння». Цей фестиваль збирає акторів і режисерів з різних країн, надаючи їм можливість представити свої роботи українській аудиторії, а також поділитися інноваційними ідеями та підходами в царині театру одного актора. Як зазначають дослідники українського театру, фестиваль «Відлуння» відіграє важливу роль у популяризації моновистав і стає важливим майданчиком для культурного обміну, де українські та закордонні митці отримують можливість взаємодії.

На фестивалі представлені різні тематичні напрямки: від психологічних драм до вистав з елементами абсурду, що створює надзвичайно різноманітну мистецьку палітру та дозволяє глядачам побачити сучасні тенденції розвитку моновистав як в Україні, так і за її межами. Окрім згаданих фестивалів «Марія» і «Відлуння», в Україні проводяться також й інші фестивалі

моновистав, зокрема, «Золотий лев», які створюють умови для обміну досвідом між українськими та зарубіжними митцями, сприяючи тим самим формуванню міжнародної спільноти акторів театру одного актора.

«Європейська асоціація фестивалів, що інтегрує понад 100 фестивалів і фестивальних об'єднань із більш ніж 40 країн світу, – за словами О. Шлемко, – започаткувала у 2014 р. проєкт «Європа підтримує фестивалі, фестивалі підтримують Європу» (EFFE). Відповідно в країнах-учасницях створено EFFE Хаби, що покликані заохочувати національні фестивалі до співпраці на європейському рівні, популяризувати їх за допомогою реєстрації на онлайн-порталі фестивалів, сприяти отриманню відзнаки якості EFFE. Конкурс проводять раз на два роки. Основними критеріями відбору фестивалів є «мистецька якість та інноваційний підхід, залучення місцевих громад, європейський і глобальний виміри» (Буценко, 2018). За результатами конкурсу 2019–2020 рр. 26 українських фестивалів здобули європейський «знак якості» EFFE лейбл» [63, с. 75].

В зарубіжних країнах спостерігається зростання популярності фестивалів моновистав, які надають митцям унікальну можливість продемонструвати свою творчість і, водночас, відкривають двері для експериментів та інновацій у цьому жанрі.

## ВИСНОВКИ

У магістерській роботі було розглянуто важливий аспект сучасного театрального мистецтва — моновиставу – унікальну форму, яка поєднує глибокий емоційний вплив, інноваційні підходи до роботи актора та режисера і втілює сучасні тенденції театру. На основі поставлених завдань дослідження можна сформулювати такі висновки:

1. *Аналіз історіографії та джерельної бази монотеатру* дозволив виявити етапи становлення та розвитку жанру моновистави, починаючи від його історичних витоків у сольних виступах до сучасного експериментального театру. З'ясовано, що цей жанр, базуючись на традиціях драматичного монологу, значно розширив виразні можливості актора і режисера, ставши ефективним інструментом для передачі глибоких психологічних та філософських тем.
2. *Методологічні підходи до дослідження моновистави* включали системний, культурно-історичний, порівняльно-історичний та аналітичний методи, що забезпечило комплексний розгляд жанру як феномену сценічного мистецтва. Це дозволило інтегрувати історичний, культурний та практичний аспекти розвитку монотеатру в єдину дослідницьку концепцію.
3. *Дослідження специфіки акторської гри в моновиставі* показало, що цей жанр вимагає від актора виняткової технічної майстерності, емоційної глибини та вміння створювати багатовимірний сценічний простір, спираючись лише на власну гру. У роботі акцентовано увагу на таких акторських прийомах, як варіативність голосу, міміки, пластики та здатність до імпровізації, що забезпечують утримання уваги глядача в умовах відсутності партнерів на сцені.
4. *Режисерські прийоми та новаторські пошуки в постановках моновистав* були детально проаналізовані як важливий інструмент для створення цілісного театрального образу. З'ясовано, що режисура



моновистави ґрунтується на ефективному використанні сценічного простору, світлових і звукових ефектів, символіки та алегорій. Ключовим аспектом режисерської роботи є створення емоційного діалогу між актором і глядачем, що забезпечує глибоке занурення в атмосферу вистави.

5. *Сучасні тенденції розвитку моновистави в Україні та світі* демонструють зростаючу популярність цього жанру, зокрема завдяки його здатності реагувати на актуальні соціальні та культурні виклики. Вивчення творчості таких українських діячів, як Михайло Мельник і театр «Крик», дозволило виявити характерні особливості української школи монотеатру, зокрема увагу до філософських тем, національної ідентичності та інтерактивності в постановках.
6. *Подальші напрями досліджень* можуть включати аналіз інтерактивних форм моновистави, впровадження новітніх цифрових технологій у театральні постановки, а також вивчення психологічного впливу моновистави на глядачів, що відкриває нові можливості для розвитку жанру.

Отже, результати дослідження підтверджують значущість моновистави як інструменту акторських і режисерських новацій, який дозволяє створювати глибокі, психологічно насичені та естетично довершені вистави. Моновистава не лише збагачує театральний процес, але й формує нові підходи до взаємодії між виконавцем та аудиторією, що робить її важливим компонентом сучасного сценічного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Актор Петро Миронов: у моновиставах мій єдиний партнер – це глядацька зала. 06.11.2019. URL: <http://ukr.radio/news.html?newsID=91454> (дата звернення: 30.10.2024).
2. Арто А. Театр і його двійник. Вид-во Жупанського, 2021. 280 с.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ Класика, 2011. 270 с.
4. Богданова П. Театр Анатолия Васильева 1970-1980-х годов: метод и эстетика. Москва : [б. в.], 2016. 210 с.
5. Бортнік Ж. І. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень // Питання літературознавства. 2015. № 91. С. 123-136.
6. Брехт Б. Театр. Москва : Искусство, 2017. 816 с.
7. Борис І. О. Процес становлення професії актора та режисера // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків: Вип. 46, 2014. 180–189 с.
8. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : 2015. 136 с.
9. Василько В. С. Фрагменти режисури. Київ : Мистецтво, 1967. 412 с.
10. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво : навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2014. 142 с
11. Веселовська Г. Національне відродження і театральний авангард // Світовид. 1993. № 1.
12. Веселовська Г. Сучасне театральне мистецтво: навч. посіб. Київ : 2014. 316 с.
13. Вороний М. Драма і театр. Київ : Мистецтво, 2003. 408 с.
14. Голос тихої безодні та інші голоси: антологія сучасної української монодрами / упорядник Н. Мірошніченко. Київ : Фенікс, 2016. 320с.
15. Гринишина М. О. Театральна культура рубежу ХІХ–ХХ століть: Реалізм. Дискурс / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.

16. Гротовский Е. «Перформер» // Театральная жизнь. 1991. №11. 25-26 с.
17. Данченко С. Бесіди про театр / літ. запис, оброб., упоряд. О. Коваленко. Київ, 1999. 208 с.
18. Дідро Д. Парадокс про актора. Київ : Мистецтво, 1966. 148 с.
19. Драматургія: класика і сучасність : хрестоматія; За ред. В. Є. Зленко. Київ : Український письменник, 2002. 374 с.
20. Єрмакова Н. Актор з погляду педагогіки : (із практики Мистецького об'єднання "Березіль") // Український театр. 2008. № 2, 21-24 с.
21. Евреинов Н. Введение в монодраму. Издание И. Н. Бутковской. Санкт-Петербург, 1909. 31 с.
22. Заболотна В. Театральні сновидіння на межі століть // Український театр, 2002. № 1-2. С. 2-5.
23. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва : РАТИ–ГИТИС, 2013. 432 с.
24. Зверева Н.А. Создание актерского образа. Москва : РАТИ-ГИТИС, 2008. 224 с.
25. Ковальчук О. Художники українського театру 1950-х – 1980-х років: образні пошуки у часовому контексті // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 695–786 с.
26. Коломієць Р.Г. Традиції, канони і новації українського театру: Початок ХІХ – початок ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2008. 136 с.
27. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 319 с.
28. Клековкін О. Театр при столику. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
29. Кнебель М. О. О действенном анализе пьеси и роли. Москва : Искусство, 1995. 119 с.
30. Кнебель М.О. О том, что мне кажется особенно важным. Москва : ВТО, 1986. 486 с.
31. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. Москва : ВТО, 1999. 528 с.

32. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Київ : Факт, 2000. 160 с.
33. Левчук Я. Мельпомена фестивалю : про театральне життя в Україні. Київ : Українська культура, 2013. С. 7-11.
34. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності // Соціальні комунікації: збірник наукових праць. Вип. 2. Київ : Центр КНУКіМ, 2013. С. 111-115.
35. Лідер Д. Д. Театр для себе. Київ : Факт, 2004. 102 с.
36. Лесь Курбас: статті и воспоминания о Лесе Курбасе; сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк; вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. Москва : Искусство, 1988. 463 с.
37. Логвінова О. О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури // Культура і сучасність. 2014. № 2. 49–53 с.
38. Мар`яненко І. О. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 2000. 290 с.
39. Мейерхольд Вс. Э. Статті, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. Москва, 1968. 644 с.
40. Медведєва А. Маска у засобах виразності актора сцени та артиста естради: художньо-творчий аспект // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Вип. 18. Рівне : РДГУ, 2012. Т. 2. С. 27-36.
41. Медведєва А. О. Техніка трансформації як своєрідна форма перевтілення актора // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2018. Вип. 1. С. 18-27.
42. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві. Одеса : Астропринт, 2006. 248 с.
43. Образні системи української художньої культури в історичному та типологічному аспектах : театр, музика, образотворче мистецтво.

- Коллективна монографія / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 588 с.
44. Овсянникова А. «Грішний» Мельник // День. 14 бер. 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20171112023547/https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/grishniy-melnik> (дата звернення: 30.10.2024).
45. Овчаренко Е. Єдиний фестиваль в Європі // Я-УА. 16.10.2019. <https://i-ua.tv/culture/25787-yedyniy-festyval-u-yevropi> (дата звернення: 30.10.2024).
46. Овчаренко Е. Як не зламатися від машини жорстокості? // Слово Просвіти. 12.05.2016. URL: <http://slovoprosvity.org/2016/05/12/yak-ne-zlamatisya-vid-mashini-zhorstokosti/> (дата звернення: 30.10.2024).
47. Оскар Г. Броккет, Франклін Г. Гілді. Історія театру (10-те видання) : пер. з англійської. Львів : Літопис, 2014. 730 с.
48. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
49. Підлужна А. Щаслива самотність актриси. Лариса Кадирова = *Szczęśliwa samotność aktorki. Łarysa Kadyrowa*. Харків; Київ; Вроцлав : [б. в.]. 2013. 200 с.
50. Рецензія на моновиставу «Гріх» Михайла Мельника в театрі одного актора «Крик». URL: [http://virtuni.education.zp.ua/info\\_cpu/node/4135](http://virtuni.education.zp.ua/info_cpu/node/4135) (дата звернення: 30.10.2024).
51. Світлана Кабачинська. Володимир Смотритель: «Нехай би чули українську – мелодійну, плавну, справжню». URL: <https://zn.ua/ART/vladimir-smotritel-pust-by-slyshali-ukrainskiy-melodichnyy-plavnyy-nastoyaschiy-.html> (дата звернення: 30.10.2024).
52. Станіславський К. Моя жизнь в искусстве. Москва : Искусство, 1980. 430 с.
53. Станіславський К. Работа актора над собою / За ред. Ф. Гаєвської, перекл. Т. Ольховського. Київ : Мистецтво, 1953. 672 с.
54. Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси: матеріали II Всеукраїнської наук. конференції професорсько-викладацького

- складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2020. 299 с.
55. Товстоногов Г. А. Заметки о сценической образности // Театр. 1984. №. 3. С. 56-61.
56. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. Москва : Искусство, 1984. 303 с.
57. Уварова Т. Сучасні процеси в театральному мистецтві. URL: <https://docviewer.yandex.ru/?uid=120980167&url=yamail%3A%2F%2F2440000004719159673%2F1.5&name=2.doc&c=552e93b4c11> (дата звернення: 30.10.2024).
58. Фіалко В. Український театр 1970-х–1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки // Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 607–695 с.
59. Френкель М. А. Современная сценография. Київ : Мистецтво, 1980. 132 с.
60. Харченко В. І. Режисер і вистава // Зб. ст. Київ : Держ. видав. обр. м-ва і муз. літ. 1962.
61. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Київ, 2015. 42 с.
62. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера; 2-е изд. испр. и доп. Москва : Искусство, 1995. 588 с.
63. Шлемко О. Д. Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво : наук. журнал. Т. 4. № 1. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 65-79.
64. Шістнадцятий міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» // <http://www.t-fishing.co.ua/product/mariya-2019/> (дата звернення: 30.10.2024).
65. Schechner R. Theory of Performance. London, 2003, 432 с.

## ДОДАТКИ

### Додаток А. Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія»



Рис. А.1. Лариса Кадирова виступає перед учасниками Науково-мистецької конференції «Магія акторства. Діалог культур». Київ, 07.10.2018 р.



Рис. А.2. Лариса Кадирова в ролі Юстини у моновиставі «Не плачте за мною ніколи» М. Матіос. Режисура та сценографія Сергія Павлюка. Київ, 2019 р.



## Додаток Б. Засновники та керівники українських монотеатрів



Рис. Б.1. Мельник Михайло Васильович, засновник театру одного актора «Крик» біля приміщення театру.



Рис. Б.2. Афіша вистави Хмельницького міського моно-театру «Кут» «Прокляті роки» за творами О. Ольжича, Є. Плужника, Ю. Клена, Т. Мельничука, Т. Шевченка.



### Додаток В. Сцени з моновистав



Рис. В.1. Художній керівник і актор театру одного актора «Крик» М. Мельник у виставі «Гріх» за мотивами творів М. Коцюбинського. 2007.



Рис. В.2. Сцена з моновистави Академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки в м. Кам'янське «Мерлін Монро. Soloden`ka». В ролі Мерлін Монро – Світлана Сушко. 2023 р.