

*Білаш Іван Павлович,*  
аспірант кафедри театрознавства.  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення імені  
І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

*Ivan Bilash,*  
Postgraduate student of Theater  
Studies Department.  
I. K. Karpenko-Karyi  
Kyiv National University of Theatre,  
Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕПЦІЇ ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРУ В ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОМУ ДИСКУРСІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У статті досліджено особливості інтерпретації концепції тотального театру в теорії та практиці європейського та українського сценічного мистецтва від зародження і донині. На основі узагальнення представлених у науковій літературі визначень запропоновано авторську дефініцію поняття «тотальний театр» як специфічної театральної форми, в якій використання різноманітних виражальних засобів театру (драми, музики, хореографії, пластики, співу, сценографії, освітлення тощо) та інноваційних технологій (від фото- та відеопроєкцій до технологій доповненої реальності) зумовлено прагненням створення тотального і багатозначного за сенсово-змістовим наповненням сценічного твору. Простежено відмінності розуміння та осмислення концепції тотального театру провідними європейськими режисерами ХХ ст. – Е. Піскагором, Ж.-Л. Барро, А. Арто, Ж. Кокто, П. Бруком, та науковцями (Д. Боускіллом, Д. Макс Пріот, П. Паві та ін.).

Констатовано, що концепція тотального театру отримала виявлення не лише в драматичному, а й у пластичному театрі (зокрема в балеті) та театрі малих форм (у жанрі монодрами). Проаналізовано особливості виявлення концепції тотального театру в форматі моновистави (на прикладі вистав «Театру в Кошику», художній керівник та режисер І. Волицька) і виявлено, що ідея цілісності в них виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму.

Виявлено, що на сучасному етапі тотальний театр розширює свої можливості завдяки застосуванню інноваційних технологій, зокрема цифрових технологій і технологій доповненої реальності, а його концепція трансформується з концепції навмисного цілеспрямованого об'єднання театральних елементів на обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до позиціонування принципу тотальності як постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

**Ключові слова:** тотальний театр, цілісність, концепція, інтерпретація, теоретико-практичний дискурс, сценічне мистецтво, театральна форма, засоби вираження.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Вкорінений у багату історичну традицію, тотальний театр упродовж своєї еволюції привертав увагу багатьох провідних режи-

серів і сценографів, у творчих пошуках яких ця театральна форма, що сприяє зануренню глядача через інтеграцію різноманітних художніх і чуттєвих елементів, отримувала унікальне осмислен-

ня відповідно до авторського бачення. До концепції тотального театру зверталися Е. Піскатор, Ж.-Л. Барро, А. Арто, Ж. Кокто, П. Брук, Є. Гротовський, Дж. Кейдж, Р. Вілсон та інші театральні діячі, активно розширюючи межі традиційного театру, в прагненні захопити глядачів інноваційним і мультисенсорним досвідом.

На початку ХХІ ст. концепція тотального театру отримує осмислення відповідно до провідних тенденцій сценічного мистецтва, що зумовлені рядом об'єктивних і суб'єктивних чинників, від безпрецедентного розвитку інформаційно-комунікаційних та мультимедійних технологій до зміни стильових пріоритетів культурного дискурсу. Своєю чергою це актуалізує дослідження особливостей інтерпретації концепції тотального театру теоретиками і практиками сценічного мистецтва в історичній ретроспективі та на сучасному етапі.

**Мета статті** – виявити особливості інтерпретації концепції тотального театру в теорії та практиці європейського й українського сценічного мистецтва (1920–2020-ті рр.).

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Концепція тотального театру, як одна з основних театральних концепцій ХХ ст., отримала висвітлення в багатьох працях закордонних вчених, присвячених історії та теорії європейського театрального мистецтва, а також публікаціях, в яких тотальний театр розглядається в контексті творчої діяльності провідних діячів театру. Сформульовані такими мистецтвознавцями, як П.-Л. Мігنون (1999), Д. Макс Пріор (2001), К. Чемберсом (2006) та ін., положення тотального театру стали підґрунтям для подальших наукових досліджень. Водночас окремих праць, предметом дослідження яких є тотальний театр, небагато. Серед останніх публікацій, представлених у закордонному академічному вимірі назвемо статтю О. Оджедіран «Форма тотальної театральної естетики у вибраних творах Абдула Рашида Абіодуна Адеое» («The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works») (2019), в якій розглянуто використання тотального театрального стилю в творах африканських письменників; наукову публікацію С. Чікконі «Розсуваючи межі: досліджуючи загальний театр і трансформаційний потенціал доповненого театру в мистецтві, культурі та освіті» («Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education») (2023), в якій авторка досліджує потенційний внесок доповненої реальності (AR) у відродження мистецької форми тотального театру та ін.

Концепція тотального театру та її реалізація в практиці сценічного мистецтва викликає значну увагу українських науковців. Так, наприклад, особливості естетики творців Bauhaus Totaltheater окреслює О. Клековкін у науковій публікації «Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика» (2017), специфіку проявів ідеї тотального театру в балеті досліджує Г. Веселовська у статті «Тотальний театр у сучасній пластичній версії» (2013), окремі аспекти тотального театру висвітлює О. Лачко, аналізуючи становлення хепенінгу в театральному мистецтві (2016); В. Ніколаєнко, досліджуючи самоцінність, функції та головні ознаки основних компонентів театрального мистецтва (2012), простежує використання терміна «тотальний театр» П. Бруком. Проте багатоаспектність проблематики тотального театру, зокрема специфіка розуміння його концепції та використання в постановці сценічних творів вимагає подальшого висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства.

**Вклад основного матеріалу.** Формулювання концепту «тотальний театр», на думку науковців, безпосередньо пов'язане з діяльністю членів Баухаусу і запропонованим в 20-ті рр. ХХ ст. О. Шлемером та Л. Мохой-Надемом інноваційним поєднанням театральних складових – новою естетикою сценічного дизайну та презентації, в якій тотальність позиціювалася як всепоглинаюча сила сценічної акції (Веселовська, 2013, с. 29). Термін «тотальний театр» (від лат. *totalis* – цілий, повний, цілісний, всеосяжний) походить від концепції Р. Вагнера *Gesamtkunstwerk* – тотальний, або цілісний, твір мистецтва, що характеризується рівнозначністю компонентів – вербальних, музичних, пластичних і сценографічних – для досягнення повного і гармонійного ефекту.

За О. Шлемером концепція тотального театру передбачає створення театру, який є «художньою творчістю, органічною сукупністю співвідношень, немов пучків променів, між світлом, простором, площиною, рухом, звуком, а також гуманним змістом з усіма можливими варіантами й комбінаціями цих елементів» (Moholy-Nagy, Schlemmer, 1925). О. Клековкін (2017, с. 99-100) наголошує на тому, що основні принципи Bauhaus Totaltheater ґрунтувалися на «абстракції, механізації і дії (Aktionsdrama), а не на слові драматурга,

як було раніше; метою творчості актора є створення образу у дії всіх людей, а не типів, як було у театрі середньовіччя», відповідно «образ – це нова реальність, створена за власними правилами й організована на основі комбінування елементів (монтаж, колаж, повтор, паралелізм, варіювання, перевертання, асоціювання тощо); отже, акторові, який не володіє досконало своїм тілом, не місце у театрі майбутнього» (Клековкін, 2017, с. 100).

Тотальний театр є інтегративним. Е. Піскатор розширює межі концепції, виокремлюючи між тим, що він називав «театром тотальності» і «тотальним театром». На думку Е. Піскатора, «театр тотальності» означає «фізичну архітектурну структуру, всередині якої глядача штурмують з усіх боків проєкторами, рухомими доріжками, сценами, що піднімаються та опускаються, тощо» (Piscator, 1966, с. 8-9). «Тотальний театр», каже він, відрізняється від того, що це неоднорідне змішування тексту, пісні та пантоміми (Piscator, 1966, с. 8-9). Проте Д. Боускілл (Bowskill, 1973) скоріше розглядав би лише один термін «тотальний театр», але приблизно з тими ж поглядами, що їх висловив Е. Піскатор щодо «театру тотальності» та «тотального театру». Згідно з Д. Боускіллом, тотальний театр існує там, де зал для глядачів влаштований і обладнаний майже так само, як і фактичне середовище, де, як вважають, відбулися події, що розігруються; таким чином, аудиторія – це більш-менш звичайні клієнти, які відвідують заклад, і сценічна дія відбувається природно (Bowskill, 1973, с. 285). Далі дослідник стверджує, що тотальний театр також стосується нападу на глядачів зусібіч. Він каже, що «це <...> постійне бомбардування з боку акторів, джерел звуку, світлових фільмів, слайдів, телебачення та рухомих декорацій <...> Презентації включають прийоми, взяті з мюзик-холу, балету, цирку, стриптиз-клубів, зустрічних груп і політичних мітингів» (Bowskill, 1973, с. 285).

Слід зазначити, що драматурги і режисери не зовсім одностайні щодо значення концепції тотального театру, оскільки перші розглядають його пряме протистояння між актором і глядачем, що проявляється, як висловлюється Ф. Біледу, коли п'єса «залучає всю людину до світської діяльності життя та провокує всесвіт словом» (Billetdoux 30), а другі, зі свого боку, схильні розглядати тотальний театр як форму театру, яка об'єднує різноманітні художні форми в гомогенізовану ціліність, прикладом чого є процитовані раніше слова Е. Піскатора.

За Ж.-Л. Барро, концепція тотального театру заснована на повній акторській вербальній і пластичній експресії (Mignon, 1999, с. 52). Колишній партнер Етьєна Декру, Жан Дорсі, серед інших, вважав . Ж.-Л. Барро надією на майбутнє пантоміми – того, хто представить глядачу художню форму в її чистій суті. Але Ж.-Л. Барро віддав перевагу експерименту з інтеграцією тілесної пантоміми з усним текстом, сильними візуальними образами та пісню. У праці «Про тотальний театр – концерт для людини», написаній в 1930-ті рр., Ж.-Л. Барро та А. Арто виклали свої сподівання щодо майбутнього театру: «акорди – гармонії – розбіжності – незгоди тощо. Жест доведений до крайньої межі своїх можливостей. Як і дихання, крики, артикуляція, власне мовлення. Можливо, колись драматичний поет спокуситься на таку тему» (Barrault, 1951, с. 43). Показовою експериментальною виставою Ж.-Л. Барро на шляху до тотального театру стала постановка «Навколо матері» («Auteur d'une Mère», 1935 р.) за романом В. Фолкнера «Коли я помираю», в якій режисер-дебютант майстерно вибудував складні мізансцени, практично повністю оголив акторів, звів до мінімуму акторську мову (з двох годин сценічної дії вона займала приблизно пів години) і довів до максимальної виразності акторську пантоміму. Постановка, що викликала неабиякий резонанс, репрезентувала нові відносини між звуком, жестом і голосом. Остаточ-но сформовану концепцію тотального театру як єдності вербального і невербального театру режисер репрезентує у виставі «Христофор Колумб» (1953 р.), в якій актори прагнули підкорити собі поетичний текст засобами декламації та колективної пантоміми. На думку Д. Макс Пріот (2001, с. 6), ця робота була першим прикладом сучасного тотального театру – театру, який А. Арто описує як «те, що дає глядачеві правдивий осад мрій».

Не менш відомим представником тотального театру як попередника «режисерського театру» є Ж. Кокто, який досліджував альтернативну інтерпретацію, розпочату Е. Піскатором (режисер використовував всі художні та технічні елементи, доступні для драми, з чіткими політичними намірами і заклав основу епічного театру).

Г. Веселовська акцентує увагу на тому, що ідея тотального театру після Другої світової війни «зазнала принципового переосмислення й більше не пов'язувалася практиками і теоретиками безпосередньо зі сценічним простором й архітектурними

параметрами театральної споруди» (Веселовська, 2013, с. 29). П. Брук, Дж. Стреллер, Р. Вілсон та інші – режисери, постановки яких характеризуються авторським вирішенням всіх аспектів, певною мірою кинули виклик традиційній інтерпретації тотального театру, розглядаючи його як форму інтегрування, що рівною мірою деградує всі елементи і призводить до пасивності аудиторії (Chambers, 2006, с. 780). Так, наприклад, П. Брук «використовує термін «тотальний театр» (не у значенні об'єднаних складових усіх видів мистецтва)» (Ніколаєнко, 2012, с. 140), а для позначення всезагальної духовної сили театру – тотальний театр, відповідно до його бачення, міститься в самому акторі, його тілі: «актор з його думками, тілом, переживаннями є абсолютний Всесвіт» (Ніколаєнко, 2012, с. 140).

Сучасні закордонні науковці визначають тотальний театр як виставу «із залученням усіх наявних художніх засобів задля створення сенсу твору й враження тотальності та багатозначності, щоб захопити врешті-решт публіку» (Паві П., с. 513); стиль постановки, що вільно використовує всі численні ресурси сцени та театру загалом: драма, музика, танець, пісня, фільм, діапроекція, передові технологічні ефекти тощо.

Д. Макс Пріот припускає, що тотальний театр, як форма мистецтва з безліччю можливостей, включає:

- співпрацю між простором вистави та всім, що в ній відбувається, включаючи звук, рух і візуальні образи;

- режим виконання, який можна розвинути з будь-якої відправної точки: зображення, написаний текст, пісня, імпровізація;

- форму, що вкорінена у фізичному виразі, але не виключає використання голосу, який є частиною фізичного тіла;

- орієнтацію на виконавця, який у всій його фізичній і метафізичній унікальності є важливим елементом тексту вистави;

- обмін між виконавцем та «іншим»: співвиконавцем, свідком або аудиторією; «спільне дихання. Це відбувається тут і зараз – жоден інший час чи місце не буде таким самим» (Max Prior, 2001, с. 7).

Тотальний театр цінує мову підсвідомого та архетипічного, оскільки зв'язок з інтуїтивним світом мрії та фантазії в ньому так само реальний, як і зв'язок із зовнішнім світом. З точки зору сценічного середовища тотальний театр не вимагає

певної жорсткої форми. Широта може варіюватися від повністю ілюзорного до суто символічного.

Дослідники, аналізуючи прояви тотальності в сучасному сценічному мистецтві, наголошують на розвитку тотального балетного театру, в постановках якого основою є не переказ певного змісту, а розкриття ідеї, яка власне і зумовлює формування специфічної мови висловлювання. Так, наприклад, Г. Веселовська (2013, с. 35), аналізуючи балет «Білосніжка» Анжеліни Прельжокажи, в якому постановник «апелює до надшироких мистецьких і культурно-філософських традицій, здійснюючи це через залучення усіх можливих візуально-сценічних технологій» визначає його тотально театральним шедевром, що «повністю забирає глядача в емоційно-психологічний полон та робить заручником нових буттєвих смислів».

Концепція тотального театру отримала виявлення і в форматі моновистави. Одним із показових прикладів є постановки «Театру в Кошику» (художній керівник та режисер І. Волицька), в яких домінує цілісний режисерський задум, виразним засобом якого є виконавець разом із музичним оформленням, деталізованими ритуальними елементами, пластикою тощо. Дослідники акцентують на тому, що вони «сповнені елементами магічних обрядів, ритуалів, народних традицій, а нерідко і фентезі <...> унікальним психологічним навантаженням сенсово-змістової частини <...> приналежністю до позачасової системи координат та характеризуються унікальними експериментами пластичної режисури – пошуками новаторської театральної лексики трансформаціями засобів зовнішньої акторської виразності (пластичними, мімічними, ритмічними та ін.)», а також неординарними експериментами зі сценографічним вирішенням та освітленням: «їх значення варіюються від затемнення простору до його розпаду, від абстракції живописних зображень до глибинних, іноді метафізичних, уявлень» (Никоненко, 2021, с. 144). Таким чином, тотальність у сенсовому та категоріальному плані в постановках театру репрезентує зміщення акценту з цілісного та цілісності на загальний взаємозв'язок цілого та його частин, коли цілісність виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму.

Концепція тотального театру передбачає залучення різноманітних технічних засобів, сучасної

ультрамодерної техніки, динамічних декорацій та аудіовізуальної апаратури. На сучасному етапі, з активним розвитком цифрових технологій і зверненням до них як до інноваційних інструментів розширення можливостей сценічного мистецтва, концепція тотального театру отримала новий напрям розвитку завдяки технології доповненої реальності.

Незважаючи на те, що тотальний театр досяг певного рівня успіху у створенні захоплюючих та інтерактивних театральних вражень, він все ще обмежений рамками реального світу. Об'єкти на сцені, сама сцена і навіть актори пов'язані законами фізики та матеріальністю всього, що представлено в театрі, включно з різними формами тотального театру, досліджуваними впродовж ХХ ст. (Cicconi, 2023, с. 399). На думку дослідників, доповнена реальність постає як потенційне рішення цих обмежень шляхом бездоганного поєднання реальних і віртуальних елементів. AR розширює та збагачує фізичну сцену, уможлиблюючи динамічну взаємодію між реальними акторами, фізичними об'єктами, локаціями та віртуальними голограмами (як персонажами/акторами, так і об'єктами). Ця нова форма театральної вистави – «доповнений театр» – відкриває нові горизонти для інноваційних і захоплюючих вражень, де майже все стає можливим. Використовуючи окуляри чи інші передові технології, глядачі можуть сприймати віртуальні елементи, накладені на сцену, або навіть можуть брати активну участь у театральній виставі, взаємодіючи з віртуальними акторами та впливаючи на хід сюжету (Cicconi, 2023, с. 399).

Концепція тотального театру, що виникла в епоху модернізму як концепція навмисного перетворення мистецтв шляхом їх цілеспрямованого об'єднання, на сучасному етапі постає як ненавмисний, але обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до парадигми мистецтва «синкретизм – синтез мистецтв – тотальність», в якій принцип тотальності є принципом постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

**Висновки.** На основі дослідження теоретико-практичного дискурсу тотального театру можна констатувати відсутність єдиної концепції, як і власне загальноприйнятої дефініції. За Д. Боускелом, тотальний театр передбачає комплексний вплив на глядача засобами акторської виразності, освітлення, художнього вирішення,

технічних елементів і поєднання прийомів різних видів видовищних мистецтв з політичних мітингів; за П. Паві – залучення усіх наявних художніх засобів, численних ресурсів сцени та театру загалом з метою захоплення глядача; за Д. Макс Пріор тотальний театр є живою, мутуючою формою мистецтва з безліччю можливостей вираження.

Узагальнюючи представлені в науковій літературі трактування тотального театру, можна розглянути його як специфічну театральну форму, в якій використання різноманітних виражальних засобів театру (драми, музики, хореографії, пластики, співу, сценографії, освітлення та ін.) та інноваційних технологій (від фото- та відеопроєкцій до технологій доповненої реальності) зумовлене прагненням створення тотального і багатозначного за сенсово-змістовим наповненням сценічного твору.

В творчості провідних європейських режисерів і сценографів ХХ ст. концепція тотального театру реалізована крізь призму її інтерпретації як: творчості, органічної сукупності співвідношень між світлом, простором, площиною, рухом та звуком (О. Шлемер), форми театру, яка об'єднує різноманітні художні форми в гомогенізовану цілісність (Е. Піскатор, Ж. Кокто), повної акторської вербальної та пластичної експресії (Ж.-Л. Барро), всезагальної духовної сили театру (П. Брук) та ін.

Концепція тотального театру отримала виявлення не лише в драматичному, а й у пластичному театрі (зокрема в балеті) та театрі малих форм (у жанрі монодрами), в якому ідея цілісності виступає як принцип організації театрального твору, як сходження шкалою цілісностей, що створює дедалі досконалішу форму. Виявлено, що на сучасному етапі тотальний театр розширює свої можливості завдяки застосуванню інноваційних технологій, зокрема цифрових технологій і технологій доповненої реальності, а його концепція трансформується з концепції навмисного цілеспрямованого об'єднання театральних елементів на обов'язковий принцип театральної творчості відповідно до позиціонування принципу тотальності як постійної співприсутності в театральній творчості різних способів і засобів вираження.

---

#### Джерела та література

- Веселовська, Г. (2013). Тотальний театр у сучасній пластичній версії. *Сучасне мистецтво*. Вип. 9. С. 29-35.

- Клековкін, О. (2017). Bauhaus Totaltheater: postati, принципи, практика. *Сучасне мистецтво*. Вип. 13. С. 90-102.
- Лачко, Ю. О. Ю. (2014). Становлення хепенінгу у театральній практиці ХХ століття. *Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство*. № 3. С. 216-222.
- Ніколаєнко, В. І. (2012). Основні компоненти театального мистецтва: самоцінність, функції та головні ознаки. *Культура і сучасність*. № 1. С. 137-141.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 641 с.
- Barrault, J.-L. (1951). *Reflections on the theatre* ; translated by Barbara Wall. London : Rockliff. 185 p.
- Billetdoux, F. (1966). Letter. *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. P. 30-31.
- Bowskill, D. (1973). *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W. H. Allen and Co. Ltd.
- Chambers, C. (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. A&C Black. 896 p.
- Cicconi, S. (2023). Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education. *ICERI. Proceedings*. Pp. 3991-3998.
- Max Prior, D. (2001). What is Total Theatre? *Total Theatre magazine*. Issue 13-2, pp. 6-7.
- Mignon, P.-L. (1999). *Jean-Louis Barrault. Le Theatre Total*. Editions du Rocher. 343 p.
- Moholy-Nagy, L., Schlemmer, O. (1925). *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher.
- Ojediran, O. (2019). The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works. In: Ojediran, O., Arinde, T. S., and Gborsong, P. A. (eds.). *African Culture and Performance Dynamics in the Dramaturgy of AbdulRasheed Abiodun Adeoye*. Ilorin: The Department of Performing Arts, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria & The Department of Theatre and Film Studies, University of Cape Coast, Cape Coast. Ghana. Pp. 3-13.
- Piscator, E. (1966). «Total Theatre» (Theatre of Totality) and «Totales Theatre» (total theatre). *World Theatre*. Vol. XV. No. 1, pp. 7-10.
- Klekovkin, O. (2017). Bauhaus Totaltheater: postati, pryntsypy, praktyka [Bauhaus Totaltheater: figures, principles, practice]. *Suchasne mystetstvo*. Vyp. 13. Pp. 90-102. [in Ukrainian]
- Lachko, Iu O. Yu. (2014). Stanovlennia khepeninhu u teatralnii praktytsi XX stolittia [Formation of happening in the theater practice of the 20th century]. *Naukovi zapysky. Seriiia : Mystetstvoznavstvo*. № 3. Pp. 216-222. [in Ukrainian]
- Nikolaienko, V. I. (2012). Osnovni komponenty teatralnoho mystetstva: samotsinnist, funktsii ta holovni oznaky [The main components of theatrical art: self-worth, functions and main features]. *Kultura i suchasnist*. № 1. Pp. 137-141. [in Ukrainian]
- Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru* [Theater dictionary]. Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. [in Ukrainian]
- Barrault, J.-L. (1951). *Reflections on the theatre* ; translated by Barbara Wall. London : Rockliff. 185 p.
- Billetdoux, F. (1966). Letter. *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. Pp. 30-31.
- Bowskill, D. (1973). *Acting and Stagecraft Made Simple*. London: W. H. Allen and Co. Ltd.
- Chambers, C. (2006). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. A&C Black. 896 p.
- Cicconi, S. (2023). Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education. *ICERI. Proceedings*. Pp. 3991-3998.
- Max Prior, D. (2001). What is Total Theatre? *Total Theatre magazine*. Issue 13-2. Pp. 6-7.
- Mignon, P.-L. (1999). *Jean-Louis Barrault. Le Theatre Total*. Editions du Rocher. 343 p.
- Moholy-Nagy, L., Schlemmer, O. (1925). *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher.
- Ojediran, O. (2019). The Form of Total Theatre Aesthetics in AbdulRasheed Abiodun Adeoye's Selected Works. In: Ojediran, O., Arinde, T. S., and Gborsong, P.A. (eds.). *African Culture and Performance Dynamics in the Dramaturgy of AbdulRasheed Abiodun Adeoye*. Ilorin: The Department of Performing Arts, University of Ilorin, Ilorin, Nigeria & The Department of Theatre and Film Studies, University of Cape Coast, Cape Coast. Ghana. Pp. 3-13.
- Piscator, E. (1966). «Total Theatre» (Theatre of Totality) and «Totales Theatre» (total theatre). *World Theatre*. Vol. XV. No. 1. Pp. 7-10.

---

**References:**

Veselovska, H. (2013). Totalnyi teatr u suchasniy plastychniy versii [Total theater in a modern plastic version. Modern Art]. *Suchasne mystetstvo*. Vyp. 9. Pp. 29-35. [in Ukrainian]

*Ivan Bilash*

**Characteristics of interpreting the concept of Total Theatre in the theoretical and practical discourse of stage art from the 20th to the beginning of the 21st Century**

**Abstract.** The article examines the concept of total theater from a historical retrospect and at the present stage. The peculiarities of the interpretation of total theater in the scientific literature were considered, and a definition of the concept of «total theater» was proposed as a specific theatrical form in which the use of various expressive means of theater (drama, music, choreography, plastic arts, singing, scenography, lighting, etc.) and innovative technologies (from photo and video projections to augmented reality technologies) is determined by the desire to create a comprehensive and multi-meaningful stage work in terms of semantic content.

It was established that the concept of total theater is revealed not only in dramatic but also plastic theater (in particular, in ballet) and theater of small forms (in particular, in the genre of monodrama). The peculiarities of the concept of total theater in the format of a one-man play were analyzed (using the example of the performances of «Theatre in Koshyk», artistic director and director I. Volytska), and it was found that the idea of integrity in them acts as a principle of organizing a theatrical work, as a climb on the scale of integrity, which creates an increasingly perfect form.

It was revealed that at the current stage, the total theater expands its capabilities thanks to the application of innovative technologies, in particular, digital technologies and augmented reality technologies. Its concept is transformed from the concept of a deliberate purposeful combination of theatrical elements to an obligatory principle of theatrical creativity, in accordance with the positioning of the principle of totality as constant co-presence of different ways and means of expression in theatrical creativity.

**Keywords:** total theater, integrity, concept, interpretation, theoretical-practical discourse, stage art, theatrical form, means of expression.