

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОМУ ПРОЄКТІ
«ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» ЗА В. ВИННИЧЕНКОМ:
ЖИТТЄВІ І СЦЕНІЧНІ АРХЕТИПИ**

Дипломна робота ОР Магістр
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

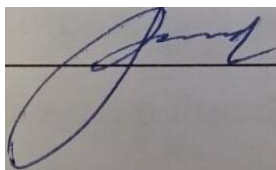
Студент-виконавець
Ждан Дарія Сергіївна

Науковий керівник:
доцент, кандидат мистецтвознавства,
Щукіна Юлія Петрівна

Рецензент:
кандидат мистецтвознавства
Мізяк Віталій Дмитрович

Допущено до захисту

В.о зав. кафедрою, ПЕТРЕНКО Л. В.



«9» грудня 2025 р.

Харків, 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРІ.....	10
1.1. Методологічні підходи до аналізу літературного та сценічного текстів та джерельна база дослідження.....	10
1.2. Особливості жіночих архетипів у драматургії	17
1.3. Гендерний аспект у театральному мистецтві.....	22
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАНЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВАХ «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» 1910-1990-х рр.....	28
2.1. Характерні акторські підходи до втілення жіночих персонажів п'єси В. Винниченка за життя драматурга	28
2.2. Акторські інтерпретації винниченківських образів у постановках за п'єсою «Чорна пантера і Білий ведмідь» у період відновлення Незалежності України.....	31
2.2.1. Архетипічна основа жіночих образів та їх трактовка у виконанні акторки Л. Кадирової та її партнерок у виставі режисерки А. Бабенко (Львівський академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької).....	31
2.2.2. Трактування ролі Рити акторкою І. Кобзар у виставі «Чорна пантера та Білий ведмідь» (Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка).....	33
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОДНІЄЮ АКТОРКОЮ ТРЬОХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВІ «LA PANTHÈRE NOIRE ET L'OURS BLANC».....	34
3.1. Концепція вистави Віктора Єрмоленка і особливості акторського завдання.....	43

3.2. Засоби театральності при втіленні акторського творчого проекту «La Panthère noire et l'Ours blanc» за мотивами твору В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (реж. В. Єрмоленко).....	60
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
ДОДАТОК А. Фотоматеріали.....	70

ВСТУП

Розвиток сучасного мистецтва, зокрема театру, нерозривно пов'язаний із постійним переосмисленням класичної спадщини. Кожне нове покоління митців прагне знайти власні інтерпретації знайомих сюжетів та образів, наповнюючи їх новими сенсами, що резонують із реаліями сьогодення. У цьому контексті особливого значення набуває звернення до творчості видатних українських драматургів, чий творчість є невичерпним джерелом для художнього дослідження. Драматургічний доробок В. Винниченка відзначається новаторським духом, відповідає загальноєвропейським тенденціям розвитку драматургії, порушує теми і проблеми, які не були характерні для класичної української драматургії. Новаторство його п'єс полягає у тому, що вони руйнували канони сценічного дійства, виплекані етнографічним, побутово-психологічним, романтично-сентиментальним і водевільно-розважальним українським театром. Аналізуючи джерела, можна зробити висновок, що від 1930-х рр. творчість В. Винниченка була фактично заборонена в УРСР, а спроби шістдесятників реабілітувати В. Винниченка та повернути його творчість українському народу закінчувалися репресіями, а з 1970 р. згадки про нього зустрічалися лише в самвидавних виданнях. Сьогодні його велика і багатогранна творчість і громадська діяльність багато в чому є для нас загадкою. Важливою частиною спадщини В. Винниченка є п'єси, які одразу привернули увагу театральних діячів і понад століття виставлялися на сценах театрів.

Від кінця 1980-х відбувається активне повернення та переосмислення творчості В. Винниченка, що є вкрай важливим для повноцінного розуміння історії української драматургії та театру. Цей автор, як один із найяскравіших представників українського модернізму, залишив по собі багату драматургічну спадщину, що досі викликає жваві дискусії та надихає на сміливі творчі експерименти. Його п'єси, сповнені психологічної глибини та філософських роздумів, надають унікальну можливість для аналізу складних взаємин, суспільних проблем та внутрішнього світу людини.

Кваліфікаційна робота магістра зосереджена на дослідженні жіночих образів у творчому проєкті «La Panthère noire et l'Ours blanc» за п'єсою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка, що є яскравим прикладом сучасної інтерпретації класичного твору. Вибір саме цієї п'єси не випадковий, адже вона вирізняється особливою гостротою конфліктів та багатогранністю жіночих характерів, які стають центром драматичної дії. Аналіз цих образів у контексті їхнього втілення на сцені дозволяє не лише глибше зрозуміти задум автора, а й простежити, як вони адаптуються та трансформуються під впливом режисерського бачення та акторської гри, набуваючи нових життєвих і сценічних архетипів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення ролі жіночих образів у драматургії В. Винниченка. П'єса «Чорна пантера і Білий ведмідь» є знаковим твором, який демонструє складну динаміку міжособистісних і гендерних відносин на тлі соціальних викликів початку ХХ століття. Її сценічна історія дозволяє виявити, як драматург поєднує життєві архетипи та їхню трансформацію у театральному просторі, що актуально у сучасному контексті переосмислення гендерних ролей та архетипічних образів у мистецтві.

Метою дослідження є виявлення специфіки жіночих образів у п'єсі В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь», зокрема, їхні життєві і сценічні архетипи, а також дослідження еволюції сценічних інтерпретацій цих образів у контексті розвитку українського театру.

Об'єкт дослідження: життєві та сценічні архетипи жіночих образів у п'єсі В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» в контексті сценічної історії цієї п'єси.

Предмет дослідження: особливості втілення всіх жіночих образів у виставі «La Panthère noire et l'Ours blanc» однією акторкою.

Завдання дослідження:

- проаналізувати текст п'єси В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» з акцентом на жіночих образах;

- дослідити життєві архетипи, що відображені у жіночих персонажах твору, та їх драматургічну функцію;
- вивчити сценічну історію постановок п'єси, звертаючи увагу на особливості втілення жіночих образів у різні театральні періоди;
- визначити та обґрунтувати методологічні підходи (наприклад, герменевтичний, гендерний, порівняльний) для аналізу літературного та сценічного текстів у контексті жіночих образів, а також систематизувати джерельну базу дослідження (критичні праці, театрознавчі статті, рецензії, програмки вистав);
- проаналізувати та схарактеризувати основні жіночі архетипи у світовій та українській драматургії, виявити їхню трансформацію та функціональність у тексті;
- дослідити прояви та вплив гендерного аспекту на процеси створення, інтерпретації та рецензії театрального мистецтва, зокрема, в контексті режисерських та акторських трактувань жіночих ролей;
- проаналізувати та описати характерні акторські підходи, стилі та художні засоби, використані при втіленні жіночих персонажів п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у постановках, що відбувалися за життя В. Винниченка;
- дослідити та порівняти акторські інтерпретації жіночих образів п'єси у постановках, здійснених після відновлення Незалежності України, з акцентом на нові сценічні прочитання та актуалізацію тематики;
- проаналізувати трактування архетипічної основи жіночих образів у виконанні Л. Кадирової та інших акторок у виставі А. Бабенко, виявити режисерські та акторські акценти у їх сценічному втіленні;
- детально розглянути та схарактеризувати акторське трактування ролі Рити І. Кобзар у виставі Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, виділивши її особливості та новаторські підходи;

- розкрити режисерську концепцію вистави В. Єрмоленка та визначити специфіку акторського завдання, пов'язаного із втіленням однією виконавицею трьох різних жіночих образів;
- проаналізувати та описати використання засобів театральності (сценографія, костюми, музичне оформлення, пластика, світло) у творчому проєкті «La Panthère noire et l'Ours blanc», які сприяють багатоаспектному втіленню жіночих образів однією акторкою;
- узагальнити отримані результати дослідження, сформулювати основні висновки щодо теоретичних засад, особливостей трактувань жіночих образів у виставах різних періодів та специфіки моно-вистави, підтвердивши досягнення мети роботи.

Наукова новизна. Науковою новизною є те, що у кваліфікаційні роботі вперше здійснюється комплексне дослідження жіночих образів у п'єсі В. Винниченка, з урахуванням їхньої трансформації від літературного першоджерела до сценічного втілення та виявляються особливості архетипової природи жіночих персонажів у творі та їх адаптація до сучасного театрального контексту.

Практичне значення: У разі досягнення поставлених завдань дослідження матиме практичне значення і його результати можуть бути використані у підготовці акторів, режисерів і театрознавців для глибшого розуміння жіночих образів у драматургії В. Винниченка. Дослідження сприятиме популяризації творчості В. Винниченка у сучасному театральному середовищі. Напрацьовані матеріали можуть бути включені до навчальних курсів із театрознавства та гендерних студій. Висновки дослідження стануть основою для створення нових театральних постановок та інтерпретацій твору у кіно й інших видах мистецтва.

Джерельна база дослідження складається з наукових праць, які присвячені драматургічній творчості В. Винниченка, сценічної історії його п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», а також матеріалів, що стосуються гендерних студій.

Дослідження творчості В. Винниченка є різнобічним і багатовекторним, проте низка питань, зокрема щодо цілісного театрознавчого аналізу жіночих образів, залишається недостатньо вивченою, про що зазначав, зокрема, М. Сорока. До літературознавчого та гендерного аналізу творів В. Винниченка, зокрема п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», зверталися такі науковці, як В. Агеєва (гендерний дискурс, феміністична критика), О. Козій (гендерне трактування жіночих образів), М. Ковалик (типологія жіночих характерів), Л. Мороз (парадокси драматургії), М. Копилова (міфологема андрогінності), І. Юдкін (прояви «струменя свідомості»), А. Глінка (роль жінки в суспільстві), О. Масло та І. Волкова (інтертекстуальність), Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина (жанрово-стильова парадигма), О. Дашковська (жінка як суб'єкт права), Р. Тхорук (ідентичність художника), М. Зубрицька (етичний парадокс любові), О. Гук (феміністична проблематика, архетипові образи), Т. Макарова (модель щасливої родини), М. Шаповал (інтертекст). В підрозділі 2.2 розглядається архетипічна основа жіночих образів і поєднується аналіз персонажів п'єси з теорією архетипів, виявляючи, які саме архетипи проявляються у поведінці та психології персонажів-жінок.

Для театрознавчого аналізу були залучені праці, що висвітлюють сценічну історію п'єси та методи її сценічного аналізу. Серед ключових дослідників – І. Волицька, Т. Батицька, Н. Корнієнко (сценічні втілення та історія), а також О. Гуцало (сценічна історія та кіноінтерпретація). Окремо залучався «Словник театру» П. Паві для вивчення різноманітних методологічних підходів до аналізу сценічного тексту.

Дослідження було доповнено матеріалами, які відображають сучасні тенденції в режисурі та актуалізацію гендерних студій у театрі. Були використані інтерв'ю з режисерами, акторами та театральними критиками, які дозволяють зрозуміти сучасне трактування архетипових образів В. Винниченка. До джерельної бази також увійшли матеріали з театрознавчих та культурологічних вебсайтів, що містять інформацію про сценічні

постановки, рецензії на вистави та актуальні дискусії щодо гендерних ролей у сучасному українському театрі.

Методологія роботи обумовлена специфікою теми і завданнями магістерської роботи. Специфіка обраної теми та поставлені задачі дослідження передбачають також розгляд низки гендерних питань як в загальносупільному контексті, так і в театральному мистецтві зокрема. Тому в роботі будуть використані наступні дослідницькі підходи, а саме:

- **історико-хронологічний метод**, що дозволяє розглянути показові сценічні втілення твору у XX-XXI століттях
- **культурологічний підхід**, для аналізу використання жіночих архетипів в режисурі українського театру в культурно-історичному контексті;
- **комплексний метод та міждисциплінарний підхід**;
- **також застосовано аналітичний метод** як найбільш важливий чинник побудови наукового дослідження і **структурно-функціональний метод**, для покращення подачі аналітичних висновків та передачі загального плану об'єму опрацьованого матеріалу.
- **Метод реконструкції вистав і ролей.**

Апробація даної теми відбулась в рамках V Міжнародних Черкашинських читань «Музика і театр в умовах комунікаційного хаосу сьогодення» 28-29 листопада 2025 р та частково позначена в рамках пітчінгу театральних проєктів «Сцена 2025» в межах науково-практичної конференції «Магістерські читання». Текст тез «Двоїстість жіночих образів у драмі В. Винниченка «Чорна пантера і Білий медвідь»: особливості трактувань та сценічних інтерпретацій» прийняті до друку до збірки матеріалів V Міжнародних Черкашинських читань.

Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку літератури та додатку фотоматеріалів і переліку вистав.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ДРАМАТУРГІЇ ТА ТЕАТРИ

1.1. Методологічні підходи до аналізу літературного та сценічного текстів та джерельна база дослідження

Драматургічну творчість В. Винниченка досліджували різнобічно і багатовекторно. Однак за межами досліджень залишилось низка питань, пов'язаних з дослідженням жіночих образів у творі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Не існує цілісного та ґрунтовного театрознавчого дослідження за даною темою. Науковець М. Сорока вважає, що «театральна спадщина творчості В. Винниченка є вагомим надбанням української культури, проте частково втраченим, недостатньо вивченим в архівних матеріалах, а в цілому – малодослідженим і належно не оціненим» [38, с. 191].

Українське суспільство, як і світове, перебуває в процесі переосмислення гендерних ролей та ідентичностей. Театр, будучи дзеркалом суспільства, не може залишатися осторонь цих процесів. Тому важливою ланкою джерел стали матеріали, що пов'язані з актуалізацією гендерних студій у театрі. Так, у книзі В. Агеєвої «Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму» [1] знаходяться факти, що допоможуть обґрунтувати актуальність дослідження гендерного аспекту та жіночих образів у контексті сучасного українського театру. Доповідь О. Козій «Жіночі образи драматургії В. Винниченка: гендерне трактування (на матеріалі п'єс «Мохноноге», «Чорна пантера та Білий Медвідь», «Закон»)» [19] можна використати як джерело, що дозволить підкреслити значимість творчості Володимира Винниченка для українського театру та обґрунтувати вибір саме його п'єси для аналізу, особливо в контексті її сценічних втілень. Стаття присвячена висвітленню жіночого питання у драматургії В. Винниченка на прикладі п'єси «Чорна Пантера та Білий Медвідь» і інших його творів саме з погляду гендерних соціальних ролей.

Жіночі архетипи в драматургії є важливим інструментом для дослідження жіночої долі, соціальних ролей та психологічних аспектів жіночності. Про це зазначається в дисертації М. Ковалик «Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка» [18]. Але в книзі Л. Мороз «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка» [27] наголошується, що прослідковується і тенденція до того, що збільшується увага до багатовимірності жіночих образів, їх складних взаємин з суспільством, родиною та собою. Цікавими були і дослідження М. Копилової «Міфологема андрогінності та гендерні аспекти сучасної культури (український контекст)» [20] та І. Юдкіна «Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка» [45]. Ці джерела містять аналіз застосування теорії архетипів до драматургічних творів, що допоможе безпосередньо висвітлити особливості жіночих архетипів у драматургії. У цих працях наведено конкретні приклади трактування та типології. Схожим джерелом є і стаття А. Глінки «Роль жінки в суспільстві: філософський, психологічний та ретроспективний аналіз» [4]. В аспекті інтертекстуальності драму «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» досліджували Ольга Масло та Ірина Волкова [25],

Серед джерел, які пропонують різні методи аналізу тексту – як літературного (драматургічного), так і сценічного (вистави), включаючи семіотичний, структурний, герменевтичний, рецептивний та інші підходи. Однією з важливих праць тут стає праця Т. Свєрбілової, Н. Малютіної та Л. Скорини «Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття» [36]. Важливим є і «Словник театру» П. Паві [29]. Це універсальне джерело, бо містить опис різноманітних методологічних підходів до аналізу сценічного тексту, починаючи від традиційних і закінчуючи сучасними.

Серед матеріалів, які акцентують увагу на гендерних студіях у театрі, представленні жінок на сцені та за її межами, феміністичній критиці та її впливі на театральну практику, частково доречно згадати монографію

О. Дашковської «Жінка як суб'єкт права в аспекті гендерної рівності» [8] та статтю Р. Тхорука «Ідентичність художника у традиції поваги до материнства (за драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка)» [27]. Певні роздуми на цю тему наводяться в матеріалах М. Зубрицької в публікації «Етичний парадокс любові у драматичних творах Володимира Винниченка» [15].

У науковому нарисі О. Гук «Феміністична проблематика драматургії В. Винниченка» [10] подається розуміння сучасних тенденцій у режисурі, що дозволить припустити, як архетипові образи В. Винниченка можуть бути переосмислені та актуалізовані у нових постановках. Розлого про це згадується у статті Т. Макарової «Модель щасливої родини у драматургії В. Винниченка» [23]. Те, як архетипічні жіночі образи В. Винниченка резонують із сучасними глядачами та можуть бути інтерпретовані в сучасному театрі, можна побачити в статті О. Гуцало «Сценічна історія та кіно інтерпретація п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»» [11]. Важливою для аналізу твору В. Винниченка також став текст монографії М. Шаповал «Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми» [44].

Методологія дослідження обраної теми визначається специфікою об'єкта та завдань кваліфікаційної роботи, а також комплексністю проблематики, що охоплює як літературний, так і театральний аспекти. Вибір методів ґрунтується на необхідності комплексного розгляду жіночих образів у драматургії В. Винниченка та їх сценічних інтерпретацій, зокрема у контексті української режисури.

Історико-хронологічний метод застосовується для встановлення фактичного та хронологічного контексту створення п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», а також постановок цього твору на українській сцені. Цей метод дозволяє відтворити культурно-історичну ситуацію початку ХХ століття, у якій формувалися художні концепції В. Винниченка, та оцінити вплив соціально-політичних факторів на драматургічний текст і режисерські

рішення. Використання хронологічного підходу також дає змогу відстежити трансформацію жіночих архетипів у різні періоди розвитку українського театру. Цей метод у дослідженні п'єси дозволяє відтворити культурно-історичні умови початку ХХ століття, коли В. Винниченко створював свій твір. Завдяки цьому методу можна простежити, як соціальні та політичні реалії впливали на формування жіночих образів: Рита та інші жіночі персонажі не лише відображають психологічні особливості, а й репрезентують соціальні ролі жінки того часу. Історико-хронологічний аналіз також допомагає порівняти перші постановки п'єси з її сучасними інтерпретаціями українських режисерів, простежити еволюцію сценічного сприйняття жіночих архетипів.

Культурологічний підхід необхідний для аналізу жіночих архетипів у п'єсі та їх відображення в сценічних втіленнях. Завдяки цьому підходу можливо розкрити, як культурні коди, символіка та соціальні уявлення про жінку вплинули на художнє оформлення персонажів, їх поведінку та взаємодію на сцені. Культурологічний метод дозволяє поєднати аналіз тексту з оцінкою його функціонування в культурному та історичному контексті, виявити символічні смисли образів Рити, Корнія Каневича та Лесика, а також їхній потенціал для репрезентації жіночого досвіду. Цей метод дозволяє дослідити, яким чином образи Рити та інших жіночих персонажів функціонують як культурні символи. Так, Рита виступає як архетип «фемінної сили», що поєднує у собі емоційну чутливість і соціальну активність. Аналіз сценічних рішень показує, як режисери через костюми, колір, рух та музичний супровід підкреслюють ці символічні значення. Використання культурологічного підходу допомагає з'ясувати, які культурні коди та уявлення про жінку формувалися у свідомості українського глядача початку ХХ століття і як вони трансформуються в сучасній режисурі.

Комплексний та міждисциплінарний підхід забезпечують цілісне бачення проблеми, інтегруючи літературознавчі, театрознавчі, гендерні та психологічні аспекти дослідження. Застосування міждисциплінарності дає можливість поєднати структурний аналіз драматургічного тексту з оцінкою

акторської гри, сценографії та режисерських концепцій, що сприяє глибшому розумінню взаємодії літературного й сценічного змісту. Комплексний та міждисциплінарний підхід дають змогу поєднати літературний аналіз тексту з театрознавчим і гендерним дослідженням.

Елементи методу реконструкції вистави включають аналіз акторської гри, режисерських концепцій і сценографії, що дозволяє всебічно розглядати жіночі архетипи як літературні й сценічні феномени одночасно.

Аналітичний метод є центральним у роботі, оскільки він дозволяє систематизувати дані, визначати закономірності побудови жіночих образів у тексті та на сцені, а також формувати узагальнені висновки щодо архетипічних моделей. Аналітичний метод сприяє розкриттю взаємозв'язків між драматургічними особливостями твору та його сценічними інтерпретаціями, включно з аналізом діалогів, психологічної мотивації персонажів та символічного навантаження сценічних прийомів. Він застосовується для систематизації даних про персонажів та постановки п'єси. Наприклад, можна виділити ключові архетипи: Рита – фатальна жінка/ героїня з прагненням до самореалізації, інші жіночі персонажі – архетип матері, сестри, дружини. Аналітичний підхід дозволяє встановити взаємозв'язки між архетипічними моделями персонажів, їх психологічними характеристиками та сценічними трактуваннями, а також зробити узагальнені висновки про роль жіночих образів у розвитку українського театру.

Структурно-функціональний метод використовується для покращення подачі аналітичних висновків і створення логічної структури дослідження. Цей метод дозволяє розглядати літературний і сценічний тексти як організовані системи, де кожен елемент (сюжетна лінія, персонаж, сценічний прийом) виконує конкретну функцію, а також забезпечує цілісність сприйняття наукового матеріалу. Завдяки структурно-функціональному методу допомагає представити літературний та сценічний матеріал у логічній системі. Так, кожен архетип, діалог чи сцена аналізується як функціональна одиниця: наприклад, сцена зустрічі Рити і Лесика виконує функцію

конфліктного розвитку сюжету, а її сценографічне та акторське рішення підкреслює психологічний та символічний зміст персонажа. Це дозволяє створити чітку аналітичну схему дослідження, де взаємозв'язки літературного тексту та сценічної інтерпретації стають очевидними.

Поєднання зазначених методів і підходів забезпечує комплексний аналіз жіночих архетипів у драматургії В. Винниченка, дозволяє розглянути їх як у літературному, так і в сценічному аспекті, а також інтегрує соціокультурний, психологічний і художньо-естетичний виміри досліджуваної проблематики.

За змістом ця п'єса, за думкою дослідників творчості В. Винниченка, є винятковою, адже наявність внутрішніх конфліктів одночасно як заплутує читача, так і зацікавлює його. Для здійснення ґрунтовного аналізу жіночих образів у драматичному тексті, зокрема в контексті модерністської драматургії, необхідно застосовувати комплексну методологію, що охоплює кілька взаємодоповнюючих підходів.

Так, історико-літературний контекстуальний аналіз як метод передбачає занурення в історичні та біографічні обставини створення твору. Це включає визначення часу написання, вивчення біографічного тла автора, а також простеження традицій літературного та драматичного жанру, до яких належить п'єса. У випадку творчості Володимира Винниченка це вимагає осмислення естетики модернізму, ідеї мистецтва як абсолютної цінності, а також ключового для його драматургії конфлікту між мистецтвом і реальним життям.

Структурно-символічний та архетипічний аналіз фокусується на виявленні ключових символів і архетипів, які функціонують у тексті. Аналізу підлягають як явні, так і приховані символічні елементи: використання кольорової гами, значення назв, присутність образів тварин, а також роль просторового фону (наприклад, місто чи природа), які часто несуть додаткове смислове навантаження.

Також є важливим і гендерний аналіз як невід'ємний елемент, що досліджує, як у тексті формуються та репрезентуються уявлення про жінку, її

ролі у сімейному, суспільному та мистецькому просторах. Аналіз має з'ясувати, яким чином жіночий персонаж впливає на оточення і водночас як на неї тиснуть соціальні норми епохи. Особлива увага в цьому випадку приділяється вивченню конфліктів між жіночим і чоловічим началами.

Робота режисера над постановкою спектаклю в драматичному театрі починається, як відомо, зі знайомства з літературним текстом. Значення аналізу п'єси, пошук особистих й емоційних зіткнень режисера і драматурга для створення сценічної інтерпретації літературного тексту важко переоцінити.

Важливим етапом роботи з літературним текстом досить часто стає його адаптація. Особливо коли йдеться про п'єси класичного репертуару, написані декілька століть тому. Оскільки мова жива і має властивість змінюватися, якісь слова і словосполучення зникають з ужитку, а на їхнє місце переходять нові. Саме через мовне оформлення «канонізовані» тексти виявляються складними для сприйняття сучасною людиною, і навіть незрозумілими.

Також було використано інтерпретацію драматургічного та сценічного текстів, щоб здійснити глибоке звернення до драматургії як літературного твору, аналізуючи ремарки, назви дій, детальні описи персонажів, що задають рамки для сценічного втілення. Крім того, важливо провести аналіз сценічних інтерпретацій. Це дозволяє порівняти, як режисер та актори втілюють образ, які акценти висувуються на сцені, і чим ця реалізація відрізняється від буквального прочитання авторського тексту.

Не менш дієвим є і порівняльний аналіз. Цей метод забезпечує широке осмислення образу шляхом його зіставлення. Жіночі образи даної п'єси варто порівнювати з іншими творами Володимира Винниченка, з персонажами інших драматургів тієї ж епохи, а також співвідносити їх із класичними архетипами та із сучасним їхнім осмисленням у театрі сьогодення.

Аналіз драматургічної спадщини В. Винниченка, за висновками дослідниць Т. Матвєєвої і А. Рудаченко, зосереджується на інтертекстуальності його творів та їхньому новаторстві у розробці тематики й

проблематики, яка має переважно психологічний характер. Ключовим елементом його художньої манери є мистецьке обігравання інстинктів, прихованих у підсвідомості, що призводить до випробування внутрішньо конфліктної особистості через низку екстремальних ситуацій. Ця специфіка п'єс В. Винниченка значною мірою сформована під впливом філософії Фрідріха Ніцше та психоаналізу Зигмунда Фройда. Крім того, на світогляд автора вплинув творчий діалог із західноєвропейськими драматургами, які на межі XIX і XX століть були провідними представниками « нової драми » (зокрема, Генрік Ібсен, Моріс Метерлінк, Гергарт Гауптман, Бернард Шоу, Антон Чехов).

Письменник і драматург В. Винниченко створив глибоко психологічну драму, де конфлікт між особистим і творчим — центральний. Драма порушує питання вибору, свободи, відповідальності, що є ключовими для екзистенціалізму. Герой змушений обирати між дитиною і картиною, тобто між життям і творчістю. У творі В. Винниченко показує трагізм митця, який не може бути повністю щасливим у жодній сфері. Назви персонажів — Чорна Пантера і Білий Ведмідь — мають алегоричне значення. Пантера — пристрасть, інстинкт, темна сила. Ведмідь — сила, стабільність, внутрішня боротьба. Символи картини, хворої дитини, богемного оточення — все це знакова система, яку можна аналізувати семіотично.

1.2. Особливості жіночих архетипів у драматургії

Проблема жіночих архетипів у драматургії посідає важливе місце у сучасному гуманітарному знанні, оскільки саме через жіночі образи часто відбувається осмислення фундаментальних конфліктів культури — життя і мистецтва, кохання й свободи, традиції та індивідуалізму, духовності й тілесності. Архетипічний підхід дає змогу глибше зрозуміти сутність жіночих персонажів, виявити не лише соціально-психологічні, а й універсальні, позачасові риси, що формують художню логіку дії.

Жіночі архетипи в драматургії – глибинні моделі жіночності, які відображають культурні, психологічні та соціальні уявлення про роль жінки в суспільстві. Вони формуються на перетині міфу, літератури, театру і психології і мають потужний вплив на структуру конфлікту, розвиток сюжету та емоційне наповнення твору.

Архетип жінки в літературі і драматургії, зокрема, відображає універсальні теми, риси та ролі, які часто пов'язані із жіночими персонажами в різних культурах та літературних традиціях. Ці архетипи можуть виникати з глибоких культурних уявлень та психологічних шаблонів, але і також допомагають створювати багатопланові та змістовні образи жінок у літературі. Тема жіночих образів та їхнього функціонування в драматургії є однією з найдавніших і водночас найактуальніших у світовому мистецтві. Від античних трагедій до сучасних п'єс жіночі персонажі відігравали ключову роль у розгортанні конфліктів, відображенні суспільних настроїв та демонстрації універсальних людських переживань.

Розглядаючи особливості архетипів у різних типах драматургії варто зазначити, що в класичній трагедії жінка часто є каталізатором конфлікту або його жертвою, а її образ пов'язаний із долею, честю, родинною драмою. В модерністській драмі архетипи реконструюються і жінка стає суб'єктом, а не об'єктом дії. З'являється психологічна глибина, внутрішній конфлікт. Якщо розглядати постмодерну драматургію – то в ній архетипи піддаються іронії, змішуються, пародіюються. Жінка може бути гібридним образом – одночасно матір'ю, воїном і фатальною спокусницею.

У цьому контексті концепція архетипів, розроблена швейцарським психологом Карлом Густавом Юнгом, надає ефективний інструментарій для глибокого аналізу та класифікації жіночих характерів у драматургічних творах. Книга К. Юнга «Архетипи і колективне несвідоме» [32] – це фундаментальне джерело, яке є основою для розуміння концепції архетипів. Безпосереднє звернення до праць К. Юнга дозволить ґрунтовно розкрити теоретичні засади жіночих архетипів, таких як Аніма, Персона, Тінь, та їхнє

значення для формування образів. Архетип у юнгіанській психології — це універсальний, вроджений психічний образ, ідея або модель поведінки, що міститься в колективному несвідомому і проявляється у міфах, снах, мистецтві та літературі. Жіночі архетипи представляють собою глибинні моделі жіночності, які формують певні типи поведінки, мотивації, внутрішні конфлікти та взаємодії з оточуючим світом. Їхня присутність у драматургії дозволяє авторам створювати багатогранні та впізнавані образи, які резонують із колективним досвідом глядачів/ читачів. Жіночі архетипи — це передусім втілення жіночого начала у свідомості чоловіка, але також і самодостатні образи, що відображають у культурі різні аспекти жіночого буття. У драматургії вони отримують сюжетно-конфліктну форму, оскільки саме театр надає можливість архетипу «прожити» ситуацію на сцені — від зародження до катарсису.

Аналіз концепції К. Юнга дозволяє нам сформулювати чітке визначення архетипів, необхідне для роботи з драматичним текстом. Архетипи, по суті, представлені як апіорні структурні форми інстинктивного фундаменту нашої психіки. Уявити їх можна як універсальні, вроджені патерни (схеми, моделі) колективного позасвідомого людства. Також на думку дослідника Г. Сиваченка, Володимир Винниченко «сприймав психоаналіз як своєрідний світогляд, за яким відповідь на всі питання можна отримати з глибин власного несвідомого» [38, с. 149].

Тобто В. Винниченко розглядав психоаналіз не просто як терапевтичну методику, а як цілісну світоглядну систему, що пропонує шлях до істини й розуміння через дослідження власних несвідомих процесів.

Ключовими характеристиками архетипів, які важливі для театрального використання є наднаціональність і позачасовість (тобто той факт, що архетипи є спільними для всіх культур і епох, що пояснює, чому ми впізнаємо певні типи героїв у міфах, класиці та сучасній драмі), та їх моральна індіферентність (тобто самі по собі вони не є ані «добрими», ані «злими», а

лише з потенціалами і моральна оцінка з'являється лише у їхньому прояві в конкретному персонажі)

Також важливим є і прояв у свідомості. У мистецтві та свідомості вони виявляються як символічні форми, мотиви) або ідеї. Архетипи мають потужний психічний потенціал, здатний впливати на дії та сприйняття персонажа. Часто можуть містити протилежні значення (наприклад, Мати може бути як життєдайною, так і поглинаючою).

В українській та світовій драматургії початку ХХ століття архетип жіночої постаті включає вплив модернізму, символізму, філософського екзистенціалізму: героїні часто стають дзеркалом внутрішніх конфліктів, моральної кризи, змін у суспільстві. У європейській традиції, починаючи від античної трагедії, можна простежити еволюцію кількох провідних архетипів, які в різних формах повторюються у драматургії різних епох.

У міфологічній моделі світу образ Великої Богині полісемантичний, але найчастіше її образ ототожнюють із землею, і в ширшому значенні – з жіночим творчим началом у природі. У міфології початково образ Матері взаємопов'язаний, в першу чергу, із природою. Архетип Матері, як правило, присутній у більшості міфологій світу. У грецькій міфології Гея, Мати-Земля, у римській традиції – Деметра та Рея. У слов'янській міфології поширений синкретичний образ Матері-Землі, з чийого лона виросло все живе і неживе. Запліднена дощем земля дарує врожай, годує людей і сприяє продовженню роду. У християнській культурі відлунням давнього культу Матері-Землі є образ християнської Богородиці.

Для архетипу Матері характерна турботлива і захисна поведінка. Вона підтримує інших у розвитку, надаючи безпечне середовище та простір. Вона добра, мудра і співчутлива. Реалізується через керування об'єктом своєї турботи та його зміцнення. До типу Матері пред'являється набагато більше вимог щодо досконалості, причому як з боку оточення, так і з її боку. Темна сторона Матері полягає в її залежності від людини, про яку вона піклується. Це може проявлятися як надмірна тривожність, а також відсутність

впевненості в силах опікуваного і в його спроможності впоратися й без неї. Таким підходом мати губить і себе, і дитину, якій вона не дає стати самостійною і яку постійно прив'язує до себе. За цим може стояти порожнеча й нереалізованість, які виникли би в той момент, коли вона втратила б свою материнську функцію.

Темна сторона також може проявлятися в надмірному командуванні, керуванні, а також у формі постійного надання непроханих порад. Так Мати тримає повний контроль над дитиною, з-під якого дуже важко звільнитися. Поглиненість особистості архетипом Матері іноді проявляється у відстороненні від самої себе, від своїх потреб та амбіцій. Самореалізація відбувається тільки в ролі матері і в жодній іншій сфері. Також може настати й самовідчуження в сенсі ігнорування власних потреб та бажань за рахунок турботи про дітей. Якщо архетип Матері в сім'ї зміцнюється, може статися так, що в роль дитини потрапляє й чоловік, оскільки Мати через свою «досконалу» турботу про все і всіх починає керувати всім господарством. Тільки вона знає, як правильно, що добре для всіх членів сім'ї. Вона відчуває постійну потребу повчати, керувати й направляти, оскільки вважає, що вони не змогли б упоратися без її втручання. Цей надмірний архетип Матері часто приносить низку непорозумінь, загострення ситуацій і душевних травм.

Було б помилково розглядати архетип Гетери лише як коханку, адже це несе в собі негативний відтінок. Архетипи не можна ділити на хороші й погані — вони різні, і так до них потрібно підходити. У всіх є позитивні й негативні аспекти. Архетип Гетери містить набагато більше, ніж просто сексуальне задоволення. Це може бути подруга, або, наприклад, колега. Для Гетери пріоритетом є якість стосунків зі своїм партнером. Вона орієнтована на чоловічий світ. Напрямок, куди вона вкладає свою енергію, — це партнер і його добробут. Так само, як Мати турбується та піклується про свою дитину, Гетера піклується про об'єкт своєї любові. Для нього вона є джерелом натхнення, розуміння, похвали, підтвердження, підбадьорення та розваги. Вона підтримує психологічний розвиток чоловіка та веде його через його

чоловічі обов'язки до формування цілісної особистості. Відповідно до теорії індивідуації К. Юнга, це може відбутися в другій половині життя, коли чоловік знайшов своє місце в суспільстві, влаштувався й таким чином створив свій соціальний статус.

Отже, свій потенціал Гетера реалізує, підтримуючи потенціал чоловіка, що на практиці набуває різних форм залежно від напрямку самореалізації її партнера. Для Гетери найважливіше — це форма і якість стосунків із ним, інші обставини для неї не істотні й не важливі. Темна сторона переважає, коли Гетера повністю втрачає себе в чоловікові й перестає підтримувати зв'язок сама з собою. Вона живе не для себе, а для чоловіка. Її уявлення, бажання й потреби відходять зовсім на другий план. Вона ставить життя партнера вище за своє.

Оскільки для Гетери важливі стосунки з чоловіками, то можна припустити, що перші її стосунки з представником цієї статі — з батьком — будуть мати для неї особливе значення. Це часто проявляється в сенсі бажання сподобатись і догодити батькові. Дівчата, у яких переважає архетип Гетери, будуть у рамках свого психосексуального розвитку сильніше конкурувати з матір'ю за прихильність батька. Через зосередження уваги на ньому може відбутися більш здорове відсторонення від матері. Для них альфа й омега — не турбота, а стосунки. Гетера прив'язує своїх дітей до себе, має з ними міцні стосунки. Надмірна залученість Гетери в життя дитини може бути спричинена обмеженістю або відсутністю самореалізації. Так вона живить своє еґо через життя дитини, за якою вона хоче слідкувати, життя якої хоче контролювати і спрямовувати. Це, звісно, може наражатися на опір з боку дитини.

Фатальна жінка як міфологема має негативну форму жіночого архетипу, адже втілює руйнівний, деструктивний аспект жіночого начала. У різних культурах цей образ постає у вигляді спокусниці, чарівниці, демонічної істоти, яка володіє магичною силою впливу на чоловіка, але її енергія спрямована не на творення, а на знищення. Вона порушує гармонію, вводить героя в оману, спокушає його до злочину чи морального падіння. Цей архетип уособлює

амбівалентність жіночої природи — поєднання привабливості та загрози, краси й смерті.

У європейській традиції до таких образів належать Ліліт, Саламандра, Медея, Даліла, Кармен — жінки, чия пристрасть виявляється сильнішою за соціальні норми і веде до трагедії. У контексті модерністської драматургії початку ХХ століття цей архетип набуває психологічної глибини: фатальна жінка стає не лише зовнішнім символом спокуси, а й метафорою внутрішнього роздвоєння, конфлікту між інстинктом і мораллю. Саме тому в творах Володимира Винниченка, зокрема у «Чорній Пантері і Білому Ведмеді», образ жінки не просто спокушає чи руйнує чоловіка — вона виступає каталізатором його духовного вибору, дзеркалом його пристрастей і страхів.

Жіночі архетипи у драматургічному тексті являють собою не просто віддзеркалення соціально закріплених ролей, а є глибинними міфологемами, що акумулюють духовну та культурну пам'ять людської цивілізації.

У творчості Володимира Винниченка ці архетипи здобувають особливу психологічну інтенсивність та модерністську інтерпретацію. Жіночий образ у його п'єсах виходить за межі традиційно пасивної фігури або ж однозначно деструктивної сили. Він конструюється як складна, внутрішньо суперечлива енергетична субстанція, що об'єднує інстинктивні рушії життя, творчого начала, любові та прагнення до свободи.

Дослідниця Л. Мороз наголошує на тому, що архетипічність твору пов'язана з тим, що для В. Винниченка характерною є багатовимірність п'єс, яка, на думку науковиці «має таку природу, що кожному новому поколінню відкриватиметься в них щось нове, не побачене попередниками й не пекуче для них» [27, с. 203].

Розгляд твору в контексті символістської драми дає змогу глибоко розкрити його смислові шари та оцінити новації драматурга. Автор гостро і відверто відреагував на актуальні проблеми епохи і ця відвертість проявилася не лише у традиційній для нього сфері морально-етичних питань, але й у

ставленні до завдань мистецтва та його сутності. Вже на рівні назви та системи персонажів відчувається відхід від традицій української драматургії.

Персонажі твору наділені багатозначністю в інтерпретації, що є ключовою ознакою символізму. З іншого — вони позбавлені реалістичної вмотивованості. Їхні характери формуються не в межах фабули, а позатекстово, у свідомості драматурга, і подаються читачеві як досконало скомпоновані схеми. Це дозволяє репрезентувати увесь спектр поглядів на мистецтво.

Таким чином, дослідження архетипічної природи жіночих персонажів В. Винниченка є ключовим інструментом для осягнення його художнього методу, а також для розуміння загальних тенденцій, які формували український театр на зламі XIX і XX століть. Сучасна драматургія переосмислює архетипи: жінка стає суб'єктом, а не об'єктом. З'являються тексти, де жінка говорить власним голосом, а не через чоловічу оптику.

1.3. Гендерний аспект у театральному мистецтві

Гендерний аспект у театральному мистецтві – це складна, багатовимірна тема, яка охоплює як репрезентацію гендеру на сцені, так і структурні особливості театральної індустрії.

Одним із ключових напрямів сучасного театрознавчого аналізу є дослідження гендерних аспектів у структурі драматичного твору та його сценічному втіленні. Театр, як віддзеркалення соціокультурних процесів, репрезентує не лише художні, а й соціально-психологічні моделі поведінки, тому розгляд жіночих образів у контексті гендерних стереотипів і трансформацій дає змогу глибше зрозуміти природу сценічної дії.

Гендерний аспект у мистецтві і драматургії включає в себе ряд моментів, що робить його багатшаровим. Соціальні очікування і ролі жінки, такі, як материнство, сім'я, мораль, обов'язок перед родиною часто конфліктують з бажаннями самоідентифікації, творчості. А боротьба між традицією і модерністю породжує думку, що жінка – традиційний образ в патріархальній

культури та одночасно жінка як активна, суб'єктна особа, котра виборює право власного голосу.

Проте образ жінки постає як символ: вказує на суспільні, психологічні чи ідеологічні конфлікти. Жінка може бути втіленням чистоти, краси, провокації, жертви чи осуду. Такі характеристики як тілесність, інтимність, емоційність використовуються, зображуються і оцінюються позитивно чи негативно. Постають питання чи має жінка право бути бажаною, бути сильною, бути володаркою власної долі.

Сценічний простір та костюм, жест, мова підкреслюють або підривають жіночі архетипи. На сцені важливо не тільки те що саме жінка говорить, але й як вона постає при цьому в просторі, яке світло, які символічні деталі костюму, гриму, руху.

Історія українського театру, літератури показує, що жіночі образи змінювалися: від ідеалізованих, часто пасивних, до активних, внутрішньо складних, суперечливих. У В. Винниченка це видно – героїні не лише об'єкти чи натура, але носії напруження, сили, моральної драми.

Драматургія Володимира Винниченка загалом і п'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» зокрема демонструють авторський інтерес до питань рівності, свободи вибору та духовної емансипації особистості. У творчості письменника жінка постає не лише як емоційна чи любовна фігура, а як самодостатня, мисляча особистість, здатна до самопізнання і морального вибору. Саме тому Винниченкові героїні — це не просто дійові особи сюжету, а носії ідейного змісту, через яких автор осмислює кризу гуманізму, індивідуалізм і соціальні протиріччя початку ХХ століття.

У центрі гендерної проблематики п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» – образ Рити, який концентрує в собі подвійність жіночої природи: чуттєву, материнську і водночас активну, волеву. Рита – це символічна фігура «жіночого бунту», який відбувається не у соціальному, а в духовно-психологічному вимірі. Її внутрішній конфлікт із чоловіком-художником Корнієм Каневичем відображає не лише подружню кризу, а й боротьбу між

двома світоглядними моделями: чоловічим прагненням до творчої абсолютності та жіночим прагненням до гармонії, сімейного затишку, любові.

Постановки цієї п'єси в різні періоди українського театру демонструють зміни у трактуванні гендерних ролей. Якщо у ранніх сценічних версіях акцент робився на морально-побутовому конфлікті між подружжям, то в сучасних інтерпретаціях режисери висувають на перший план питання жіночої ідентичності та самореалізації. У новітніх сценічних прочитаннях Рита трактується як емансипована героїня, що протистоїть патріархальним уявленням про жінку-домашню берегиню. Її конфлікт із Корнієм набуває символічного характеру — це зіткнення двох світів: жіночого емоційно-інтуїтивного й чоловічого раціонально-творчого.

Аналізуючи творчість В. Винниченка, можна дійти висновку, що автор був справжнім психологом. Ми бачимо у творі те, що наразі описано в багатьох книгах з психології. У драмі автор показує внутрішнє життя персонажів, які, захищаючи свою власну, часто егоїстичну позицію, руйнують свій внутрішній світ. Увага зосереджується не лише на розвитку зовнішнього конфлікту, а й на суперечливому становищі кожного персонажа. Кожна людина вимагає жертви від свого партнера, від коханої людини, проявляючи власний егоїзм. Саме це і призводить до руйнування не лише родини, а й багатовікових родинних цінностей. Так, і Рита і Сніжинка вимагають від Корнія жертви. Рита хоче, щоб чоловік покинув мистецтво заради родини, заради сина пішов на жертву (тут проступає і споконвічний материнський інстинкт захисту дитини, що є більш зрозумілим, ніж вимога Сніжинки). Сніжинка вимагає від Корнія покинути родину і віддатися мистецтву.

Образ Чорної Пантери – це важливий компонент модерністської драми: фатальна жінка стає не лише естетичним прийомом, не просто символом пристрастей, але одним з центральних факторів драматургії, який змушує героя й глядача звернути увагу на межу між жінкою як об'єктом любові і жінкою як силою, волею, що здатна зруйнувати, якщо її не розуміти чи придушувати. Так, у статті «Образ фатальної жінки у драмах Станіслава

Пшибишевського «Сніг» та «Чорна пантера, білий ведмідь» Володимира Винниченка» літературознавиці Христини Стельмах зазначається, що образ фатальної жінки у В. Винниченка не просто як «спокусниця» в сексуальному чи еротичному сенсі, а радше як сила, яка провокує вибір і ставить під сумнів межі моралі та особистої відповідальності художника Корнія. Авторка звертає увагу, що Рита/ Чорна Пантера – з одного боку мучиться, з іншого боку сама проявляє ініціативу. Тобто вона домагається уваги художника, вимагає визнання, звернення до сімейних обов'язків, але при цьому її дії часто виходять за рамки, стають драматичними і крадуть емоційний контроль. У статті також підкреслюється, що Рита — це архетип із подвійним обличчям: одночасно і «матері-жінки» (симетрія родинного обов'язку, любові до сина, прагнення врятувати дитину) і «жінки-ентузіаста», яка присвячена або вимагає від художника сповнення своєї долі як митця, але бачить, що мистецтво все ж займає в житті Корнія домінуюче місце, і що вона не може конкурувати з тією силою натхнення, котра живе в ньому. В тексті зазначається, що фатальний образ жінки у В. Винниченка має не лише емоційно-конфліктне значення, але й символічне, міфологічне забарвлення. Чорна Пантера подана як образ дикості, пристрасті, містичної сили, що виходить за межі буденності, світла і тіні, доброго і зла. І вона апелює до символіки кольорів («чорне» і «біле»), до уявлень про істинне мистецтво, де краса і правда можуть бути болісними, руйнівними.

Науковиця Х. Стельмах також підкреслює, що Рита не є однозначним персонажем у моральному сенсі. У В. Винниченка вона не будується як просто «лідерка гріха» чи «об'єкт спокуси». Христина Стельмах пише: «У тексті є моральна неоднозначність, ціла гама співчуття до неї: її страждання за хвору дитину, її почуття образи перед художником, її ревності, її бажання бути почутою. Це створює внутрішнє напруження і трагедію, бо героїня стає жертвою не лише зовнішніх обставин, але й внутрішньої конфліктної природи взаємин мистецтва й життя. Рита (Чорна Пантера) містить у собі риси спокусниці, жінки, що викликає суперечливі почуття, що має вплив на

художника-коріння конфлікту, сполучаючи в собі любов до родини й сильне емоційне напруження, яке може вести до руйнування» [40].

Цікавим є і порівняння з героїнями драми «Сніг» С. Пшибишевського, щоб підкреслити, що в обох випадках фатальна жінка – це той образ, який з одного боку приваблює, з іншого – руйнує, змушує героя вибирати, але також губить будь-які спроби простого вирішення чи компромісу.

У сучасній науці велика увага приділяється праосновам культури і виявленню архетипів у різних галузях знання. Останніми роками проводяться конференції і семінари з архетипіки, публікуються статті і монографії з цієї теми, захищаються дисертації.

З 90-х років ХХ ст. гендерні дослідження стають достатньо розповсюдженими у всьому світі. Процес розвитку гендерних досліджень показує, що в ньому сконцентрувалися і знайшли відображення більшість ліній теорії пізнання. Формування гендерного підходу в соціальному і гуманітарному знанні, по суті, є значно більшим, ніж просто поява нової теорії. Зосередившись на вивченні історично сформованих відносин між чоловіками і жінками у патріархальних структурах класових суспільств, гендерні дослідження використовують нову категорію аналізу соціальних відносин, названу гендером. Транскультурне символізування статевої відмінності у стародавніх міфологіях класифікує світ, додає ціннісний статус об'єкта згідно з його належністю до «чоловічої» або «жіночої статі», а також створює ієрархію домінації-субординації.

Також цікавим є асоціативна основа трактовки образів. Так, в шумерській міфології чорна пантера – це символ любові та материнства. У стародавньому Китаї вона вважалася втіленням жіночої енергетики у всіх її складових: дитина, мати, мудра жінка. Ведмідь – це втілення сили, енергії, яка може іноді спати. Отже, бачимо несумісність чоловіка та дружини, Корнія та Рити, Білого Ведмеда та Чорної Пантери – людей, які не змогли здійснити «чесний» вибір. Вони не можуть бути разом: пантера дратує партнера, а

ведмідь здебільшого спить. Чорний і білий – інь і ян – це вічний пошук гармонії [19, с. 125].

Цікаво як трактується у тексті образ Сніжинки, персонажа, який на перший погляд здається «гарним» і «ясно-білим». Проте автор різко змінює це сприйняття, описуючи її так: «Вся пухка і жвава, з яскраво-червоними губами. Рухи повільні і граціозні, як лет сніжинок, вбрана з тонким і випеченим смаком, любить собою й відчуває владу своєї краси і привабливості» [3, с. 276]. Її «білість» не символізує традиційну чистоту, а скоріше примітивну, навіть фізіологічну «безплідність», позбавлену віталістичної ваги і «плідності». Її легкість трактується як байдуже, споживче ставлення до світу та життя. Ця «легкість і білість» проявляється у її «цінічно хижацькому полюванні» на Білого Ведмеда та жорстокій конкуренції з такими цінностями, як «любов», «сім'я», «материнство», які формують увесь сенс життя Рити Каневич і підтримуються лише Мігелем. Альтернатива життя у Сніжинки досить жорстка: або родина – або мистецтво, або чоловік – або творець. Якщо ви хочете бути творцем – ви повинні, твердить вона, «вбити звіра в собі».

У контексті гендерних студій театр виступає лабораторією, де відбувається переосмислення соціальних ролей і моделей поведінки. Через мову сценічного образу режисер має змогу не лише відтворювати гендерні архетипи, а й трансформувати їх. У випадку з Винниченковою «Чорною Пантерою і Білим Ведмедем» гендерний аспект виявляється у тому, як постановник підкреслює або, навпаки, розмиває межі між чоловічим і жіночим початками.

Важливе місце у сценічному вирішенні займає акторська інтерпретація, адже саме актор через тілесність і психологічну достовірність робить видимими гендерні коди персонажа. Виконавиця ролі Рити в сучасних постановках прагне уникнути образу «фатальної жінки» у традиційному розумінні, натомість акцентує на її внутрішній вразливості, самотності, потребі в любові. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям театрального мистецтва, які прагнуть подолати стереотипні уявлення про жіночу природу.

Розуміння гендера передбачає такі категорії: стать (біологічний чоловік, біологічна жінка, інтерсекс (intersex) – коректна назва гермафродитів); гендерна ідентичність (жінка – біологічна стать, збігається з відповідним сценарієм поведінки – фемінністю, чоловік – так само; трансгендер – біологічна стать не збігається; люди, які прагнуть змінити цю ситуацію, – транссексуали; агендер – людина не хоче бути прив'язаною до певного сценарію; бігендер – людина, яка обирає обидва сценарії; сексуальна орієнтація – гетеросексуальність, гомосексуальність, бісексуальність, асексуальність.

Наприкінці XIX – на початку XX століття в європейській культурі відбулося значуще явище – «війна статей». Це було протистояння між традиційними патріархальними уявленнями та модерними поглядами на місце й роль чоловіка та жінки в суспільстві та культурі. Образ «нової жінки» став знаковим для мистецтва модернізму того часу, зокрема для «нової драми» – важливого та складного напрямку в драматургії цього періоду.

Але варто згадати і історичний контекст. У класичних театральних традиціях (як то давньогрецький театр або театр епохи В. Шекспіра) жінки були виключені з акторської професії і жіночі ролі виконували чоловіки. З XIX століття починається поступове включення жінок у театральне життя, але їх участь обмежувалась переважно акторською діяльністю, рідше — режисурою чи драматургією. У XX столітті з розвитком феміністичного руху театр стає майданчиком для переосмислення гендерних ролей, з'являються п'єси, що критикують патріархальні норми.

Літературні і драматургічні твори є важливим відображенням суспільних поглядів і норм, відіграючи роль у формуванні колективної свідомості та усталених уявлень про «чоловіче» та «жіноче».

Гендер як поняття є складним соціокультурним поняттям, що охоплює сукупність ролей, норм і очікувань, які суспільство пов'язує зі статтю людини. Цей термін вказує на те, як суспільство моделює та закріплює уявлення про жіночність і мужність, впливаючи на поведінкові та ментальні характеристики

індивідів. Оскільки гендер є відносно новим і багатовимірним поняттям, його тлумачення має варіативність у сучасній науці.

У словниках гендер тлумачиться як соціальна конструкція статі, що формується суспільством на основі стереотипів і ролей, які вважаються типовими для чоловіків та жінок. Це підкреслює, що гендер формується не лише на основі індивідуальних відчуттів, а й через призму суспільних уявлень про очікувані ролі. Визначення гендеру визначається як сукупність культурних, соціальних та інших факторів, які впливають на те, як індивід сприймає та виражає свою стать. Акцент робиться на багатогранність впливів, що формують гендерну ідентичність, розширюючи розуміння гендеру до складної мережі взаємозв'язків між індивідуальним сприйняттям і суспільними очікуваннями.

Дослідниця жіночих архетипів у західній культурі Меррі Хоуп заперечує розподіл архетипів на «стародавні» і «сучасні»: Меррі Хоуп упевнена, що стародавні архетипи зараз набувають більш витончених та різноманітних відтінків [43, с. 220–223], і кожна окрема людина на різних етапах свого життя надає перевагу наслідуванню/відповідності різним архетипам. За приклад – трипостасна Богиня: діва, мати, стара.

Якщо розглядати гендер у сценічному образі, важливими стають питання типізації ролей, гендерна інверсія або навіть квір-естетика. Жінки часто репрезентуються як об'єкти бажання, жертви або матері, тоді як чоловіки – як герої, рятівники, лідери. Постмодерністський театр активно використовує перетворення гендерних ролей – чоловіки грають жінок і навпаки, що ставить під сумнів стабільність гендерної ідентичності. Театри, що працюють у ЛГБТК+ контексті, розширюють уявлення про гендер, демонструючи спектр ідентичностей поза бінарною моделлю.

Емоційно-вербальна оцінка театральної дійсності вимагає знання культурних норм епохи, специфіки театального мистецтва та його націєтворчої спрямованості. В українському театральному просторі останнім часом спостерігається підвищений інтерес до презентації «жіночої» тематики,

що проявляється як у виборі п'єс, так і в режисерських трактуваннях та акторських пошуках.

Отже, гендерний аспект у театральному мистецтві, на прикладі п'єси «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», постає не лише як соціологічна чи психологічна категорія, а як художньо-естетичний чинник. Театр стає простором, де архетипи жіночності не просто відтворюються, а критично осмислюються, де героїня В. Винниченка виходить за межі власної епохи, втілюючи універсальні риси сучасної жінки – розумної, чутливої, незалежної, але водночас глибоко емоційної.

Висновки до розділу 1.

Драматургія В. Винниченка, включаючи «Чорну Пантеру і Білого Медвідя», демонструє інтерес до питань рівності, свободи вибору та духовної емансипації. Жінка постає не лише емоційною фігурою, а самодостатньою, мислячою особистістю, носієм ідейного змісту, через яких осмислюється криза гуманізму початку ХХ століття.

У підрозділі 1.1. «Особливості жіночих архетипів у драматургії» було з'ясовано, що архетип виступає як універсальна, глибинна модель поведінки та образу, що закорінена у колективному несвідомому (за К. Юнгом). Встановлено, що для аналізу жіночих образів у драматургії модернізму ключовими є не лише міфологічні архетипи (Муза, Жертівниця, Амазонка), але й соціально-історичні типи, зокрема архетип «нової жінки» (New Woman), який у творчості В. Винниченка втілює прагнення до свободи, самореалізації та рівноправності. Ці архетипи слугують надійною основою для розуміння мотивації та внутрішнього конфлікту персонажів Рити та Сніжинки.

Розділ 1.1. «Методологічні підходи до аналізу літературного та сценічного тексту» визначив необхідність застосування синтетичного аналізу. Було обґрунтовано, що для дослідження зв'язку між «життєвими» (літературними) та «сценічними» (театральними) архетипами необхідно поєднувати літературознавчі (структурний, психоаналітичний) та театрознавчі (семіотичний, історико-контекстуальний) методи. Це дозволяє простежити шлях образу від авторського задуму до його конкретного втілення на сцені, враховуючи режисерську концепцію та акторське виконання.

Підрозділ 1.3. «Гендерний аспект у театральному мистецтві» довів, що гендерний підхід є важливим інструментом для виявлення та деконструкції соціальних та культурних ролей, які суспільство приписує жіночим образам.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАНЬ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВАХ «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ» 1910-1990-х рр

2.1. Характерні акторські підходи до втілення жіночих персонажів п'єси В. Винниченка за життя драматурга

П'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» з величезним успіхом йшла на українській сцені, а також її ставили театри Німеччини, Італії, Норвегії, Румунії, Іспанії, Хорватії, Данії, Швеції і Сербії, а в Німеччині за драмою зняли один із перших фільмів німого кіно. Дослідниця Л. Мороз відзначала багатомірність п'єс В. Винниченка, що дозволяє кожному новому поколінню відкривати в них щось нове [27].

Серед усіх сценічних творів В. Винниченка, саме п'єсу «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» прийнято вважати його найбільшим досягненням. Драма «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» уперше була поставлена в Австро-Угорській імперії, у театрі «Руська бесіда» (Львів) режисером С. Чарнецьким у 1914 р. [1, 136]. Роль Рити виконувала провідна актриса галицької сцени Катерина Рубчакова, Корнія – Лесь Курбас. Катерина Рубчакова була однією з найвидатніших драматичних акторок свого часу, відома своєю здатністю до глибокого психологічного втілення складних і пристрасних образів і чуйністю до модерністичних течій в театрі. Критик І. Туркевич у звіті «Артистичної комісії» захоплено відгукувався про те, що в образі Рити К. Рубчаковій вдалося досконало передати демонічність її натури, пристрасну любов до чоловіка і сина. «Це справді був образ «чорної пантери», підкреслений «вдалим гримом і елегантною зовнішністю» актриси» [39, 138–139].

Вже в 1917 році драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» розпочав свій перший сезон у Києві Молодий театр Леся Курбаса (прем'єра п'єси відбулась 24 вересня 1917 року). Театр взяв її до репертуару, через те, що Леся Курбаса завжди хвилювало питання митця і суспільства. Режисер виходив на сцену втілюючи образ головного героя — Корнія Каневича. Поліна Самійленко грала Риту, а Сніжинку — Олімпія Добровольська. Театрознавиця Н.

Корнієнко вважає, що Леся Курбаса «захопила у п'єсі тема, що хвилювала його завжди, – проблема художника й середовища; декаданс драми його не тільки не бентежив, а додавав інтонаційної терпкості – авангард і декаданс – те, що треба; він ставив за «мотивами Винниченкової» свою п'єсу, надихаючи її новою енергією, по-своєму «мотивуючи» поведінку її персонажів. І хоча Леся Курбас вважав п'єсу «компромісом», він увів її до репертуару. «У психології ми поки що кульгаємо», – говорив він і вдивлявся у п'єсу, заражаючи її героїв своєю невгамовністю» [38, 41]. Також Н. Корнієнко зазначала і те, що критика відмітила стосовно гри акторок: «Красочно провела свою роль д-ка Самійленко (Пантера)... Чудесно пройшла у неї сцена в кав'ярні, її танець, гра у карти. Тут її молодий талант розгорнувся якнайширше. Прекрасну школу виявила дебютантка Добровольська – Сніжинка, хоч їй необхідно більше руху й живості...» [38, 46].

У дисертації М. Сороки «Інтерпретація творів Володимира Винниченка в українському театрі і кіно ХХ – початку ХХІ століть» знаходимо відомості про інші постановки п'єси: «У переддень створення «Кийдрамте», у часи активних військових дій 1919 р., вистава «Молодого театру» «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» була повторена в Тернополі, де осіло кілька провідних акторів «Молодого театру», зокрема В. Калин і Ф. Лопатинський. П'єсу виставляли в Незалежному театрі при Українській Галицькій Армії і в Українському Наддніпрянському театрі під керівництвом О. Міткевич, який діяв на Галичині на початку 1920-х рр. У 1920 р. у Державному українському театрі в Одесі, на чолі якого стояв О. Суслов, молодотеатрівці В. Василько та О. Городиська створили групу, яка виставляла так званий європейський репертуар. В одеському міському театрі було здійснено ще одну постановку п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». У сезоні 1921–1922 рр. В. Василько знову почасти повторив молодотеатрівську виставу, інтерпретуючи «Чорну Пантеру...» на сцені Державного театру ім. Т. Шевченка. Кількома роками пізніше, у сезоні 1926–1927 рр., В. Василько знову повторив «Чорну Пантеру...» на сцені Одеської держдрами. Очевидно,

роль Рити тут також зіграла Л. Гаккебуш, яка працювала на той час в Одесі, а роль Сніжинки виконала К. Загорянська. «Чорну Пантеру...» також показували з В. Барановською в головній ролі. Постановка цієї драми В. Винниченка планувалася також у 1926 р. в театрі ім. М. Заньковецької, який в той час працював у Катеринославі (нині Дніпрі). У головній ролі мала виступити російська актриса Валерія Драга» [5, 105-106].

30 жовтня 1920 р. на сцені Українського Незалежного театру у Львові з'являється п'єса «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Режисер вистави – М. Бенцаль. Роль Рити (Чорної Пантери) виконувала К. Козак-Вірлецька, а Корнія – М. Бенцаль. Авторка О. Боньковська вважає, що Образ Рити К. Козак-Вірленська вирішила через зовнішній вияв агресивності Чорної Пантери, не надавши йому внутрішньої переконливості. «Козакова в ролі Рити зазначила своєю грою різкіші риси Чорної Пантери. Та до її гри треба було прикласти одне бажання, а саме: бачити Пантеру живою, що страждає любовною жагою, що в своїх легких, свobodних рухах є незв'язана, що чуттєвою ніжністю витримує настрої»[5]

У 1933 р. виставу «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» спробував поставити Закарпатський український музично-драматичний театр (режисер Я. Геляс), але справа не була доведена до завершення ані тоді, ані пізніше у 40-х рр. ХХ ст. через те, що в той період влада почала «приховувати» художній доробок «ворога народу» В. Винниченка.

Аналіз п'єси «Чорна пантера і Білий ведмідь» через призму жіночих образів дозволяє відкрити нові грані та смисли у, здавалося б, давно вивченому матеріалі. Це сприяє не лише академічному, а й сценічному оживленню драматургії В. Винниченка, інтегруючи її в сучасний театральний контекст. Це передбачає посилення на дослідження, що підкреслюють інтерес до гендерних аспектів у драматургії та театрі, а також до творчості В. Винниченка. Аналіз тексту самої п'єси В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» є найважливішим джерелом для цього підрозділу. Безпосередній аналіз тексту

дозволить самотійно виділити ключові характеристики, репліки, дії персонажів, що формують їхні образи.

Драматургічне новаторство В. Винниченка можна окреслити визначенням «руйнація канону сценічного дійства», виплеканого етнографічним, психологічно-побутовим, романтично-сентиментальним і водевільно-розважальним українським театром. Не лише предмет магістерського дослідження, а більшість з драматургічних творів письменника вирізняються гостротою проблем, образним мисленням, відсутністю шаблонності, глибиною психологічних екскурсів, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами» і «обріями», з яких глядачі мають змогу проникати в глибини світу підсвідомості. Герої цих п'єс прагнуть до незалежності від усього і всіх: моралі, приписів, умовностей. Вони хотіли бути «чесними з собою». Однак жоден з героїв не був посправжньому «чесним із собою», бо тільки хотів ним бути. Розуміння В. Винниченком необхідності європеїзації українського театру, тобто надання йому філософської глибини, гостроти морально-етичних конфліктів, динамічності сюжету особливо зачипили трактовку жіночих персонажів.

2.2. Архетипічна основа жіночих образів та їх трактовка у виконанні акторки Л. Кадирової та її партнерок у виставі режисерки А. Бабенко (Львівський академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької)

Прем'єра вистави «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» режисерки Алли Бабенко у березні 1991 року відбулась у Львівському академічному українському драматичному театрі імені М. Заньковецької. Головну героїню зіграла народна артистка УРСР Лариса Кадирова. Нежисерка Алла Бабенко своєрідно прочитала жіночі образи. Персонаж Рити (Чорної Пантери) – молода, приваблива, емоційна, інтелектуально розвинена жінка. Вона як символ жіночої сили, пристрасті, інтуїції. Її прізвисько — «Чорна пантера» —

вказує на хижу, незалежну, але водночас глибоко вразливу натуру. Вона не погоджується бути лише «натурницею» чи «музою» — прагне бути партнеркою, особистістю, яка має право на власні почуття, думки, вплив. Її головний конфлікт — боротьба за любов і визнання в умовах, коли чоловік-мистець бачить у ній лише джерело натхнення, а не рівну особистість. Вона прагне життя, тоді як Корній – мистецтва, і ця прірва між ними стає фатальною. Рита являє собою емоційний центр п'єси, її сцени – це вибухи пристрасті, болю, ніжності, гніву. Вона стає каталізатором дії, її реакції змушують Корнія переосмислювати себе, хоча й запізно.

Роль Корнія, Білого Ведмеда, виконував молодий актор Степан Глова, Мулена – Богдан Козак.

За визначенням А. Глінки, акторка Лариса Кадирова (Рита) у цій виставі постала як «нестямна до божевілля мати, палка коханка-дружина; водночас вона тонка, артистична, талановита натура» [7], чия обитель – і родина, і Монпарнас. Любов Боровська (Сніжинка) була «дещо егоїстична, часом жорстока, але естетично бездоганна жінка» [7], яка відчуває недосяжність сфери Художника і прикриває свій біль іронічністю. Любов Боровська представила Сніжинку як людину, котра наче постійно бачить себе збоку, котра розуміє недосяжність для неї тих вищих сфер, де перебуває Художник, і тяжко мучиться тим. Саме тому Сніжинка Л. Боровської виглядає чи то похмурою, чи то смертельно розчарованою, чи втомленою, цей стан вона намагається прикрити іронічністю, або дещо вульгарним кокетством, через що, врешті, втрачає силу своєї природної принадності.

У п'єсі Володимира Винниченка «Чорна пантера і білий медвідь» жіночі образи відіграють ключову роль у розкритті головних тем твору — конфлікту між мистецтвом і життям, коханням і свободою, тілесністю і духовністю. Хоча центральною фігурою є Рита, у творі присутні й інші жіночі персонажі, кожна з яких виконує важливу функцію в драматургічній структурі.

Жіночі образи у «Чорній Пантері і Білому Ведмеді» не зводяться до другорядних ролей у долі чоловіка-художника — навпаки, вони є

повноцінними носіями філософського змісту. Через Риту автор порушує одвічне питання: чи можливо поєднати любов і творчість, жіночість і духовну свободу. Її трагедія полягає не лише у нещасливому коханні, а у зіткненні двох абсолютів — жіночої емоційності та чоловічого раціоналізму, які у світі В.Винниченка не здатні до гармонійного співіснування.

У результаті Рита постає як трагедійна героїня нового типу, що випереджає свій час. Її образ можна трактувати як український варіант європейського модерного жіночого архетипу. Вона втілює духовний пошук і страждання людини, котра прагне бути не лише об'єктом любові, а її джерелом і сенсом.

Побічні жіночі образи — символічне тло, яке підкреслює драму головної героїні. У контексті гендерного аналізу п'єса демонструє глибоке розуміння внутрішньої подвійності жіночої природи, її здатності до духовного протистояння чоловічій домінуючій позиції. Саме через Риту В. Винниченко уперше в українській драматургії формулює ідею жіночої автономії, що проявляється не в соціальному протесті, а в етичному та екзистенційному вимірі.

Мати Корнія є класичним втіленням традиційної української жінки старшого покоління. Вона репрезентує жертвну, турботливу й мовчазну жіночу роль, виступаючи моральним орієнтиром та фоном твору, хоча й не бере активної участі в подіях. Її образ створює виразний контраст з Ритиним: тиха покірність і самопожертва матері протиставляються бурхливій вимогливості та емоційній незалежності Рити. Таким чином, В. Винниченко через образ матері ілюструє соціально-історичний перехід від традиційного до модерного типу жіночої ролі в суспільстві. Жіночі образи у виставі створюють гендерну драму, де жінка — не тло, а голос, який прагне бути почутим. Як автор В. Винниченко випереджає свій час, створюючи феміністичну драматургію, де жіночі персонажі — не функції, а особистості.

Вже наприкінці 1980-х, після повернення творів В. Винниченка на сцену театрів України, образ Рити нерідко трактувався крізь призму соціального

конфлікту: жінка як жертва митця-егоїста, що нехтує її тілесністю та материнською сутністю. Акцент робився на моральному виборі героїні, її внутрішній боротьбі між любов'ю до чоловіка і потребою захистити дитину. Рита постає як трагічна постать, що втілює жіночу жертвність. У трактуванні цього персонажу постановниками акцентується фізична, тваринна пластика Рити, її пристрасність та експресивність. Режисери часто підкреслюють її материнський інстинкт як головний рушійний мотив, що робить її трагедію зрозумілою і відчутною для глядача.

2.3 Трактування ролі Рити акторкою І. Кобзар у виставі «Чорна пантера та Білий ведмідь» (Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка)

У жовтні 1992 року відбулась прем'єра другої, більш камерної версії твору у постановці А. Бабенко на малій сцені у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка.

За спогадами акторки театру ім. Т. Г. Шевченко Ірини Кобзар, яка була єдиною виконавицею ролі Рити у харківській постановці, режисерка А. Бабенко була неймовірною людиною, з яскраво вираженою волею, талантом, свавіллям навіть. Особистістю з хорошими гендерними установками, з розумінням того, що жінка мусить займати високе місце в житті, жінка мусить займатися мистецтвом. Вона була мисткинею з гарним баченням театру та освітою (учениця режисера Г. Товстоногова).

Корнія Каневича грав заслужений артист України Юрій Головін. У харківській постановці жіночі образи втілювали провідні акторки двох генерацій. Мати Корнія грала заслужена артистка України Ганна Плохотнюк. Образ Сніжинки втілювали заслужена артистка України Людмила Платонова, та актриса Наталія Головіна (дружина Ю. Головіна). Персонажа Мулена грали заслужений артист України Петро Рачинський і актор О. Тартишніков.

За простором харківська вистава (у вирішенні головної художниці театру заслуженого діяча мистецтв України Тетяни Медвідь) перегукувалася з

роботою занківчан, тут теж була величезна рама, лише одна стіна була ігрова, а по колу сиділи глядачі. Величезна рама використовувалася як декорація. Аналогічні рами стояли і на сцені в театрі ім. М. Заньковецької. Видимо, цей сценографічний задум вистави не відпустив А. Бабенко. Картина, яку малює Корній, була завішана чорно-сірою тканиною і відкривалася тільки під кінець. Із кутка цієї картини виднілася дивна жінка, як образ мистецтва чи смерті. Ця картина була ніби акомпаніаторкою у цій виставі, сповненою музики. Вона затягувала Корнія у себе, і Рита не встигала за ним.

Вистава, за характеристикою І. Кобзар, мала декадентське забарвлення і була побудована на мелодіях танго. Вистава була виставою-танцем, і танго тут виступало символом часу. А декаданс (оспівування смерті) підкреслювався також і в чорно-біло-сірому вирішенні костюмів, з деякими акцентами кольорів. Про виставу сама А. Бабенко говорила що це «мистецька штука».

Акторка згадує: «У виставі тричі дуже потужно танцювалося танго. Оскільки вистава декадентська, така вичурна, мистецька, ми навіть рухалися по сцені, не прямо або вбік, а ніби «вісімками». Тобто рухи актрис були вибудовані таким чином, оскільки всі ми носили вишукані сукні з шлейфом у стилі модерн. Ми не могли ходити по прямій, треба було підкручуватися, брати у руку брати цей довгий край сукні, вчитися так ходити. Візуально увага була прикута до дрібничок – рукавички, капелюшки, блискітки, зачіски, макіяж smokey eyes. Такою була природа вистави. Світло було теж доволі вишукане» [17].

Це була одна з перших постановок В. Винниченка, бо він як драматург не йшов по театрах України в радянський період та й взагалі в Радянському Союзі. Всі, хто був зайнятий у «Чорній пантері та Білий Медвідь», згадують що глядач мав неоднозначне сприйняття вистави. Ті, хто знали про В. Винниченка як письменника, приймали добре, студенти приймали добре, а всім іншим була не зрозумілою тематика. Акторка І. Кобзар згадує: «Глядач, той звичайний глядач сприймав “з крихтінням”. Вони не розуміли що це за тема, де є смертельно хвора дитина і є митець, який думає або гроші заробляти

для цієї дитини, або займатися мистецтвом. І дві з половиною-три години вони “колдубаються” навколо того, що ж все ж таки робити, і як іти заробляти. Ще багатьом було не зрозуміло, чому жінка не пішла заробляти, раз це її дитина, на думку глядачів вона мусила все кинути. У нас були творчі зустрічі після вистави, я чула від глядача майже звинувачення на адресу свого персонажа, запитання, чому Рита так себе поводи́ла. Для звичайного пересічного глядача ця тематика не була близькою» [17].

У трактівці А. Бабенко «Чорна пантера та Білий медві́дь» була історією пристрасі та любові до мистецтва, більшої за любов і пристрась людей одне до одного і до своєї дитини. У виставі, де всі герої були приречені на поразку через те, що ставили мистецтво (і малярство, і кохання, і взаємини) вище за моральні та духовні алгоритми життя, у виставі де Смерть ставала акомпаніаторкою танців митця та його оточення, найскладніше для акторів було тримати віру в перемогу життя в цій виставі (де всі і все цьому пручалося).

«Чорна пантера та Білий медві́дь» була показана на декількох всеукраїнських фестивалях, а саму виставу після фестивалю «Березіль 93» записали як радіовиставу, і її транслювали на хвилі Харківської обласної телерадіокомпанії. Усні відгуки театрознавців та журналістів про постановку були зацікавленими.

Ірина Кобзар розповіла як була призначена на роль і які складнощі виникали під час роботи: «На роль Рити вже був розподіл. Та якось до мене прямо в гримерку увірвалась Алла Григорівна і сказала, що “мені все одно, аби тільки ти була присутня у моїй виставі”. Я в той момент нічого ще не могла відповісти. Щойно закінчився один проєкт, у мене вже були репетиції в іншій виставі. Я попросила час подумати, і сказала, що мені не зручно, бо там вже є виконавці ролей. Алла Григорівна сказала, що їй дуже важливо, щоб грала я. Дізнавшись про це, виконавця ролі Рити – заслужена артистка України Світлана Соловйова пішла з театру. Вона вже збиралася йти з театру до монастиря. Я не сумніваюся, що у її виконанні ця роль була б теж цікавою. Я

була наймолодшою у виставі серед виконавиць винниченківських героїнь. А виглядала ще молодшою. На відміну від львівської Рити (Л. Кадирова), яка була реально “чорна пантера” з чорним волоссям, з такою гнучкою постаттю, я на той момент мала розкішну шевелюру з золотого волосся, бо мене пофарбували перед цим на виставу «Антигона». Режисерці Ганні Воротченко потрібно було, щоб Антигона була світловолосою. І мені це подобалося. Тобто у другій постановці цієї п’єси А. Бабенко я була повною протилежністю виконавиці з першої вистави -- Лариси Кадирової. А паралельно ми ще випускали «Украдене щастя» в постановці Ігоря Бориса. Там сталася окрема історія. На одній з останніх репетицій недбало прибили половик. Він відірвався в попередній сцені. Ми “висипали” на кін танцювати. Оскільки танці там були швидкі, бо це ж Бойківщина, і танці були бойківські, з-під коломийок, такі яскраві і гарячі, то одна акторка перечепилася, потягла за собою мене і мого партнера, і на мене всі попадали. Так я поламала руку у декількох місцях. А в нас лишалося двадцять днів до прем’єри за В. Винниченком, і ці три тижні я репетирувала в гіпсі. Перед прем’єрою гіпс мені знімати було зарано. І на прем’єру мені забинтували руку резиновим бинтом, і зверху покрили такою чорною красивою стрічкою шовковою. І я потім так і грала з цією стрічкою. От наскільки вже це увійшло в мій образ, і до того, що в мене перед кожною виставою за день-півтора починала боліти, нити кістки на цій руці, і рука починала боліти -- такі фантомні болі були. Граючи у цій виставі за драмою В. Винниченка, я ніби вскакувала в якийсь живий організм, який в чомусь мене приймав, в чомусь відторгав, і в подальшому він мене трошки “під’їдав» [17].

Основним алгоритмом, на чому будувалася акторська задача для ролі Рити від режисерки, на чому пропонувала А. Бабенко будувати роль – це були перемоги в кожній сцені. Перемоги в цій темряві, в цьому антуражі, який навколо Рити, бо вистава мала бути про Риту, а не про Корнія. Режисерці потрібно було вибудувати атмосферу, де «світло» перемагало цей темний бік декадантського ставлення до смерті. Ірина Кобзар згадує: «Перші вистави,

поки Алла Григорівна була ще в Харкові, вона стояла зі мною за кулісами постійно. Я бігала, переодягалася, чи мене переодягали прямо за сценою – а вона стояла поруч і творила всілякі “заклинання”. Мені прямо у вуха говорили масу всяких таких речей: “ти сильна”, “ти зараз їх переможеш”, “паруй їх, ти могутня”. Це реально було так. Їй шалено подобалося, як би так казати, надихати мене в такому розумінні, в безпосередньому, в прямому. Їй подобалося все, що я роблю. Я вперше робила роль, коли у мене над вухом стояла режисерка і просто фізично мене, як би грубо кажучи, нацьковувала. Їй це однозначно подобалося. Але оцей момент, коли тебе ведуть і постійно надихають, це був цікавий момент. Вона сприймала всі ідеї і всі мої привнесення. Аллі Григорівні все подобалося. Особливо під кінець, тоді коли починало бути зрозумілим, що світла однієї людини для того, щоб дитина вижила, ніколи не вистачить, що там обов’язково мусить бути святе сімейство, батько, мати і дитина. Тільки тоді там Господь освячує і посвячує цю територію. Тому, коли темрява вже повністю поглинала Корнія, Рита не могла розірватися. Кому віддавати це світло і кого підтримувати – дитину чи чоловіка? От на цьому відбувався фінал, на цьому був підводний момент краху цієї історії, де світло не перемогло. Це було пов’язано з заштореною рамою. І ця шторка закривалася у фіналі у Риті перед очима, і вона помиралася сама, в повній самоті вже, без дитини, без Корнія, напів сновидою, напів тінню. Вогонь, якщо він не підтриманий іншим вогнем, третього нового життя не освітить і не затеплить. Такою була режисерська ідея фіналу вистави, так я грала цю роль. А зі свого боку, які у мене були внутрішні парадигми цієї ролі, ви ж розумієте, що більшість людей, які приходили дивитись ці вистави, це все ж таки були звичайні прості люди, тому що їх просто більшість» [17]

Для глядача персонаж Рити у виконанні Ірини Кобзар сприймався як людина, яка бореться за своє дитя, і це нормально, правильно. І дві третини залу ставали завжди на бік Рити з першого моменту. Акторка наголошувала: «Глядач ставав на мій бік, це колосально. Навіть у перші прем’єрні вистави, там, де сидів, умовно, харківський бомонд, або просто більш інтелектуальний

глядач. Це ж відчувається, особливо на малій сцені, на чийому боці глядач, кому він співчуває, кого він не приймає. А особливо там, де глядач навколо тебе, то ти це ще й бачиш. І тому мої особисті завдання були все-таки перемагати, щоб світло перемагало, але не шляхом того, що сісти на перевагу глядацької уваги до мене. Можна було грати стан: я права, дитина перш за все, але -- ні, я собі ставила завдання розуміти чоловіка та намагатися боротися за це кохання. І до останку я боролася, поки ця жінка із картини його не “затягла”. І тоді це грало на ідею, тоді це впливало. Я була тією людиною, яка помиляється, яка намагається зрозуміти, моя Рита і Сніжинку намагалася зрозуміти. Тобто моя героїня була тонкою пантерою, пластичною, гнучкою пантерою, тою, яка намагалася зрозуміти усіх. Тобто пантера вона не в дикості своїй, не в тваринності, не в тому, що Рита бореться за свою дитину, не в тому, що вона така нестримана, а в тому, що вона намагалася зрозуміти, владнати, обходячи гострі кути, десь намагаючись обійти проблему, обволокти, можливо навіть піти на хитрість. Тобто я обіграла цю частину пантерячої природи, крім двох моментів ролі. Фінального, коли Риту “забирала” жінка на картині, і ми грали це із уповільненням рухів (також у сцені працювало певне “містичне” світло), і в мене була можливість без звуку кричати і рухатись за Корнієм, якого жінка-смерть затягувала у картину. І там я перетворювалася в дику пантеру. І видавала страшний крик, коли переді мною закривалася шторка, це був саме тваринний крик. Другий момент був в сцені в ресторані, де Рита перетворювалася на пантеру, коли на неї грали в карти на програш або на виграш. Така пантеряча двоїстість як хід рішення ролі була моєю пропозицією, моєю ідеєю» [17].

Ірина Кобзар має власну, варту уваги, альтернативну історію біографії своєї винниченківської героїні: «Рита все ж проживала не своє життя, а намагалася вписатися у мистецьке життя чоловіка і його творче життя вписати у їхнє приватне, побутове життя із дитиною... А чого хотів в цей час Медвідь? Це – головна її драматична провина і перед чоловіком, і перед сином, і перед собою. За це її драматург не пожалів і подальше життя вона не отримала як і

нікому, по-справжньому, як виявилось, не потрібна дитинка (ну, хіба що матері Корнія), як і сам Корній, що застряг у нав'язаній Ритою схемі (сім'я та творчість дорівнює щастя). Думаю (зараз у свої шістдесят шість, проживши ще стільки ж, скільки мені було тоді, коли я зустрілася з Ритою), я б залюбки розкручувала героїню саме з цієї теми. Очевидячки, я сама в той час жила своє людське життя саме з точки втручання у проживання інших життів і тоді не бачила цих помилок і до якої катастрофи ці помилки можуть призвести. Уявіть, якби лишень Рита усвідомила те, чим же являється саме її життя в тій ситуації, як би все могло би скластися. Кохаєш по справжньому – відпусти того кого кохаєш, якщо ваші життя вже не наповнюються вашою любов'ю. Щоб врятувати сина, можна було б і стати коханкою Мулена і скористатися його грішми -- так би вона врятувала і сина і чоловіка, а згодом – могла би обирати своє інше життя. Але це б було все ж життя усіх їх трьох, а не смерть усіх їх трьох! Але й Корній не зміг відпустити Риту до Мулена, коли вона намагалася вирішити питання з точки зору матері, що рятує життя своїй дитині і віддатися Мулену за гроші, які були необхідні на лікування Лесика. От в чім проблема їх обох. І в цьому Медвідь проявив себе як незріла духовно особа, яка до ролі батька ще не доросла зовсім, а в нашій виставі Юрій Головін виправдовував Корнія його затятістю мистецтвом (за що його дуже не любили глядачі, особливо жіноча частина). Нині я б тему Рити як світла, яке перемагає темряву, не підтримала б. Я б шукала відповіді на питання – чого Рита не зробила, щоб вони всі лишилися жити.

Там є взаємозв'язки Рита і мами. Мама як головна жінка, як людина, яка є носієм правил, ідеї роду. І вона захищала Лесика, дитинку свого роду. І ці взаємини були складно поганими. Ганна Плохотнюк грала свекруху, яка не розуміє невістку, яка не рятує свою дитину. І не розуміє сина, який не рятує свою дитину. І взаємини з Ритою були складно поганими, як у невістки і свекрухи. Ми так грали наші теми, і точки порозуміння у цій виставі не було між Ритою, Матір'ю Корнія і Сніжинкою. Бо вони були ідеологічно надто різні. Сніжинка все ж таки намагалася перетягти Корнія на свій бік чи надати

Медвідю територію мистецтва. Але в чому Рита і Сніжинка були однакові? Це у тому, що і та, і та хотіла мати його для себе, залишити його для себе. Тобто родина і Корній в мистецтві, але для себе у Рити. А мистецтво і Корній в мистецтві для Рити, для Сніжинки. Вони в цьому були схожі. І так гралися сцени, і там, де ми вдвох працювали з виконавицями ролі Сніжинки, там у нас були ці танці вісімками, там, де у нас були діалоги, там проявлялося їх суперництво.

Якщо Рита була зодягнена у чорне, в сіро-чорне протягом всієї вистави, то Сніжинка була в білому, чорно-білому, сірувато-білому. Зовні вони були різними, але задачі обидвох були приблизно однаковими. Це за п'єсою. Алла Григорівна цими взаєминами між жінками не опікувалася. Те, що написано в п'єсі, ми робили чисто по темі. Їй були цікаві взаємини, їй була цікава Рита, Рита як носій світла. Ось про це ставилася вистава. І взагалі вся можлива гендерна тема «Жінка-світло» була в цій виставі втілена. На неї працювали навіть ті дівчата, які виходили в масових сценах (танцювали у рестораціях). Жінка у виставі була яскравішою за чоловіка. У постановках Алли Бабенко жінка, жінка-лідер – вища точка вистави. Тому це її територія, це її бачення світу. Звичайно, ми вдавалися до різних імпровізацій. Незважаючи на те, що Алла Григорівна вимагала дуже чітко дотримуватися її малюнку, її ідеї, її теми, того, що вона вимагала від акторів. Але режисерка приймала привнесення, з нею можна було поговорити, її можна було спробувати переконати, але не словами, дією на сцені. Спочатку треба було їй показати, що ви маєте на увазі. Але в культурі театру ім. Т. Г. Шевченка є постійна робота, самостійна акторська робота за лаштунками. Ми постійно репетируємо. У нас не буває такого, коли виставу робимо, щоб актори працювали над ролями на репетиції з 11 до 14, а потім тільки зіграли з 18 виставу та порозбігалися по своїх справах. Актори збираються, репетирують перед виставами, перед тими, які от зараз створюються, і перед тими, які вже гралися і граються протягом багатьох років. Це процес, коли ти міняєшся, і вистава міняється, і сьогоднішній глядач вже інший, ніж вчора, ніж позавчора,

ніж рік тому, і ми проговорювали це з самими актрисами, ми це пробудовували, і це було залишено як самостійна робота для акторів і акторок. Більше того, я ще раз кажу, я працювала 21 чи 23 дні лише над виставою. Тому було багато того, що мені доводилося надолужувати і пророщувати вже пізніше. Мені було доволі важко грати виставу, я вже говорила про це, бо в мене було довгого, глибокого процесу входження до вистави. Я не проростала в роль, бо у нас не менше двох-трьох місяців зазвичай був період застільний, коли ми багато працювали, проробляли, проговорювали, йшли всередину текстів. А з роллю Рити в мене процес осягнення був швидким, і весь об'єм ролі був складним, та ще й енергетично складним. Мені мусило вистачати енергії чи сил, щоб світло перемагало за завданням режисерки. Це було складно, бо після виконання цієї ролі я декілька днів відновлювалася. От це, мабуть, і було найскладнішим в ролі Рити» [17].

Висновки до розділу 2.

Другий розділ дослідження присвячений детальному аналізу жіночих образів п'єси В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» на двох рівнях: літературному (архетипічному) та сценічному (на прикладі ключових українських постановок). Жіночі образи у виставах за п'єсою «Чорна Пантера і Білий Медвідь» демонструють динаміку інтерпретацій, що відображає зміну культурних парадигм — від традиційної «берегині» до сучасного бачення жінки як автономної особистості.

З'ясовано, що Рита та Сніжинка є втіленням конфлікту модернізму між абсолютною свободою творчого «Я» та конвенційними вимогами суспільства і сім'ї. Аналіз робіт перших виконавиць підтвердив, що вже на ранніх етапах сценічна інтерпретація жіночих образів викликала гостру дискусію, акцентуючи на їхній соціальній викличній природі.

У переддень відновлення Незалежності України вистава Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької підкреслила архетипічне значення жіночих персонажів, де вони функціонують як символи, що репрезентують вічний вибір між Мистецтвом і Життям. У виконанні Л. Кадирової (Рита) та її партнерок, акцент зміщується від соціального конфлікту до екзистенційного дуалізму. Образи трактуються не як антагоністи, а як дві частини єдиної творчої сутності головного героя.

Аналіз постановки Харківського театру імені Т. Г. Шевченка з І. Кобзар у головній ролі показав модерністський/символічний підхід. Тракткування жіночих образів у харківській виставі часто тяжіє до філософської метафори та узагальнення, де персонажі стають символами внутрішньої боротьби, а не конкретними психологічними портретами. Акторка І. Кобзар, через свою акторську манеру, могла надати образу виразної внутрішньої напруги та інтелектуальної складності, що є характерним для сучасного осмислення «нової жінки» у контексті тотальної свободи.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОДНІЄЮ АКТОРКОЮ ТРЬОХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ВИСТАВІ «LA PANTHÈRE NOIRE ET L'OURS BLANC»

3.1. Концепція вистави Віктора Єрмоленка і особливості акторського завдання

Вистава «La panthère noire et l'ours blanc» була здійснена режисером та актором Харківського академічного драматичного театру ім. Г. Ф. Квітки-Основ'яненка Віктором Єрмоленко для однієї виконавиці всіх жіночих ролей п'єси В. Винниченка акторки того ж театру Дарії Ждан 14 грудня 2025 року.

На думку режисера вистави, жіночі архетипи виконують у драматургії не лише сюжетну, але й світоглядну функцію. Також жіночий архетип мав експресивну, етичну, метафізичну характеристику. Через жіночі образи автор передає почуття, емоційні стани, внутрішні суперечності, які важко висловити раціонально.

Архетип жінки часто є носієм моральної істини, або, навпаки, спокусою, що випробовує моральні межі героя. У модерністській драмі жінка стає символом Абсолюту, духовного пошуку. Жіночі ролі формують ритм і пластичну динаміку вистави, адже саме через контрастність жіночого і чоловічого начала народжується сценічний конфлікт.

П'єса поставлена як психологічна драма з елементами метафізичного театру, де жіночі образи — не просто персонажі, а архетипи жіночої присутності в житті митця. Постановка акцентує увагу на внутрішньому конфлікті між творчістю і любов'ю, а також на роздвоєності жіночої ідентичності в сучасному світі.

Гендерна перспектива постановки акцентується через асиметрію влади в стосунках: чоловік як творець, жінка як об'єкт. Рита бореться не лише за любов, а за право бути суб'єктом, а не «музою». Через її образ розкривається сучасна жіноча драма: між кар'єрою, материнством, тілесністю, духовністю.

Конфлікт мистецтва і життя екзистенційний і виражається в питанні «чи може людина жити повноцінно, якщо жертвує емоціями заради ідеї?». Жіноча ідентичність відбувається через Риту, як символу модерної жінки, яка не погоджується на роль «музи» чи «натурниці». Її боротьба – це феміністичний жест: вона хоче бути рівною, почутою, визнаною. У сучасному контексті це перегукується з темами емоційного вигорання, пошуку себе, права на голос.

Постановка підкреслює неможливість діалогу, що веде до трагедії. Рита постає як втілення тілесного, живого, емоційного. Корній як духовного, абстрактного. Цей дуалізм постає як метафора сучасного конфлікту між тілом і розумом, між бажанням і обов'язком.

Сценографія вирішується через формування простору сцени як внутрішнього простору Рити: напівпрозорі екрани, дзеркала, проекції її думок і спогадів. Кольорова гама: контраст між холодним білим (Корній) і глибокими темними відтінками (Рита). У процесі репетицій робилися спроби використання мультимедіа: відеопроєкції її внутрішніх монологів, фрагменти її «пам'яті» — дитинство, перші кроки в мистецтві, моменти самотності.

Нерідко режисери, щиро прагнучі до як найповнішого, яскравішого і точнішого розкриття ідейного вмісту п'єси засобами театру, починають літературний текст купірувати, доповнюється «врізанням» з інших роздумів чи джерел, можливо переміщення (шматками, фрагментами) з однієї частини в іншу. Це впливає на трактування режисером жіночих персонажів. Цю тенденцію втручання постановника в літературну першооснову можна було б позначити як адаптацію тексту сучасною мовою й актуалізацію дії.

Центральна ідея — множинність жіночої ідентичності. Одна акторка втілює різні жіночі архетипи, які існують у житті головного героя — художника Корнія. Це не просто різні жінки, а різні проєкції жіночого в чоловічій свідомості: кохана, мати, муза, буржуазна покровителька, ідеалізована Сніжинка.

Загальна ідея постановки пропонує переосмислення жіночого образу Рити як символу сучасної жінки, що балансує між самореалізацією, емоційною

свободою та соціальними очікуваннями. Постановка поєднує психологічний театр, феміністичну естетику та мультимедійні засоби, щоб створити глибокий, багатшаровий портрет жіночої суб'єктності.

Сніжинка виконує «образ фатальної жінки» – інтелектуальну, але водночас бездуховну особу, що відстоює право митця на абсолютну волю від усіх обов'язків. Її ім'я акцентує чистоту і світлість, але її «білість» – це радше «безплідність», позбавлена віталістичної ваги. Сніжинка є антиподом Чорної Пантери (як позитив і негатив). Її легкість – це байдуже споживче сприйняття світу та цинічно хижацьке полювання на жертву (Білого Медведя), а також жорстока конкуренція з цінностями Рити: любов'ю, сім'єю, материнством. Сніжинка майже хореографічний персонаж, що з'являється у вигляді танцівниці в білому, мовчазної, ефемерної. Вона постає як втілення ідеалу, «чистої» краси, яку Корній прагне зобразити. Сніжинка постає як ідеалізована жіночність, безмовна, недосяжна, «зроблена зі снігу». Вона постає антагоністом Рити, але не як особа, а як концепт. Сніжинка – не просто персонаж, а проєкція внутрішнього світу Корнія. Вона – те, що він хоче бачити в жінці: мовчазну, красиву, незмінну. Але саме через Сніжинку він втрачає Риту, бо не здатен прийняти живу, емоційну, справжню жінку.

Жінка постає як множинність і ця зупинка демонструє, що жінка не є одновимірною. Вона — багатогранна, суперечлива, жива. Рита, Сніжинка, мати постають як аспекти однієї сутності, які чоловік бачить окремо, але не здатен інтегрувати. Всі ці жінки є відображення його внутрішнього конфлікту між тілесним і духовним, між любов'ю і творчістю.

Одна акторка — це метафора цілісної жіночої природи, яку чоловік розщеплює на зручні для себе ролі. У сучасному сценічному втіленні «Чорна пантера і білий ведмідь» – це драма про втрату живого через поклоніння ідеальному, про жіночу боротьбу за право бути справжньою, про непримиренність мистецтва і життя. Сніжинка – ключовий символ, який дозволяє глибше розкрити трагізм Корнія і силу Рити.

На думку режисера-постановника В. Єрмоленка, «відмова від традиційного поділу ролей на користь концентрованого виконавського втілення є потужним інструментом для актуалізації модерністських ідей, розкриття філософської глибини жіночих архетипів як внутрішніх сил, а не зовнішніх обставин. В такій трактовці відбувається демонстрація найвищого рівня акторської майстерності у жанрі театру перевтілення» [13].

Проект «La Panthère noire et l'Ours blanc» демонструє, як монодрама або вистава «театру одного актора» може бути використана для глибокого архетипічного аналізу класичної драматургії. Акторське втілення тут стає експериментом з формою, що підкреслює універсальність винниченківського тексту. Це важливо, бо підсилює центральний конфлікт між художником Корнієм Каневичем, його дружиною Ритою та коханкою Сніжинкою і дає розкритись цьому як метафорі зіткнення двох світоглядних моделей жіночої присутності у мистецтві й житті.

Театральний проект «La Panthère noire et l'Ours blanc» за мотивами п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» пропонує концептуально мінімалістичний, але поліфункціональний акторський ансамбль. Вистава побудована на грі двох виконавців: актор (Віктор Єрмоленко) виконує роль Білого Ведмеда, а акторка (Дарія Ждан) — трьох ключових жіночих образів: Чорної Пантери, Сніжинки та Мами. Цей прийом поліролі виконавиці Дар'ї Ждан є наріжним каменем художньої концепції, фокусуючи увагу на феномені впливу «трьох жінок» (матір, дружина, коханка) на головного героя та його реакціях.

Акторська робота у проекті вибудовується на чіткій диференціації засобів виразності для кожного з образів, що формує три різні лінії взаємодії Корнія. Перший є взаємодією, що позначена грайливістю, самовпевненістю, обігранням інтелектуальних дискурсів (теорія мистецтва). Друга лінія взаємодії характеризується інфантилізмом Ведмеда, його розгубленістю та прагненням «утекти», що відображає побутову та сімейну невідповідальність. Лінія Матері є драматичним тоном історії, нерухоною домінантою, що

артикулює морально-етичні імперативи («Так не можна»), виконуючи функцію своєрідного моралізаторського механізму.

Пластичне та інтонаційне рішення чітко побудовано режисером. Пластика використовується як один із провідних засобів театральної виразності, особливо на початку вистави, де відбувається презентація трьох жіночих образів через рух і статику.

Режисер активно вводить художні алюзії для обґрунтування пластичних та мізансценічних рішень. Зокрема, за словами режисера В. Єрмоленка «образ Сніжинки навіяний балеринами Е. Дега, що виражається у «кружлянні, легкості, ніби сніжинка падає з неба» Це надає акторській пластиці не абстрактного, а конкретизованого художнього образу» [13].

Перевтілення виконавиці всіх жіночих ролей у кожен персонаж є важливим акторським прийомом. Перевтілення відбуваються раптово й неочікувано («тут і зараз»), що дозволяє глядачеві спостерігати за «точкою нуля» — моментом миттєвого переключення та створення нового характеру, акцентуючи на віртуозності акторського трансформування.

3.2. Засоби театральності при втіленні акторського творчого проєкту «La Panthère noire et l'Ours blanc» за мотивами твору В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (реж. В. Єрмоленко)

Центральною темою вистави є відповідальність (у мистецтві, побуті, за дітей) і вибір (любов чи відповідальність). Історія, розгортаючись в ательє, ставить низку філософських питань про роль митця, сутність мистецтва та людську відповідальність, не даючи однозначних відповідей.

Інценування побудовано за принципом монтажу та калейдоскопічної зміни жіночих персонажів. Структура нагадує «склеєну плівку» або кінокадри: сцена з Чорною Пантерою майже одразу повторюється або паралельно обігрується Сніжинкою, а потім Мамою. Такий кінематографічний принцип створює багатоголосся сюжетних ліній та емоційних станів героя. Вистава має

три фінали, що відображають потенційні наслідки вибору героя залежно від того, яка з трьох жінок домінує.

Сценографія візуалізує простір художньої майстерні/ ательє, що є ключовим місцем дії. Вона складається з трьох рухомих подіумів та трьох вертикальних панелей, що створюють умовну галерею. Відбувається і розмежування простору на три зони: Сніжинки, Чорної Пантери та Мамаи.

Наявність художнього приладдя (пензлі, фарби, тубики) та дитячих іграшок/ кубиків, які створюють наскрізний мотив присутності дитини та творчого процесу. Використовується побутове рішення предметів, де кожен об'єкт набуває метафоричного значення (наприклад, стіл художника перетворюється на колиску; коньяк п'ють із дитячих пляшечок). Це створює художньо-ігровий простір, де побутові речі набувають театральної умовності.

Світлова партитура також підпорядкована контрасту і функції створення атмосфери. Основа – тепло-біле, сценічне світло для діалогових сцен. Кольорові заливки використовуються у переходах між сценами/ текстом для створення контражурних фігур та задання кольорового тону (рожевий, синій), що підсилює емоційну динаміку та «кінематографічний ефект» змін.

Музичне оформлення є контрастним колажем, що підкреслює авангардний та кінематографічний характер вистави. Основний мотив музичного оформлення – Французьке техно з електронною, ритмічною основою, що відповідає атмосфері французької нової хвилі та студентів-авангардистів. Ця музика використовується для ритмізації пластики та створення зациклених, циклічних рухів. Використані контрастні аудіотони і спеціально написані ембієнти та шумові фрагменти (іноді з мінімалістичними нотами, що тягнуться кілька хвилин), які з'являються в моменти змін персонажів, настрою чи атмосфери, виконуючи функцію звукового тонування простору та сценічної дії.

Усі ці елементи — поліроль, пластичні алюзії, монтажна драматургія, метафорична сценографія та контрастна музична партитура — об'єднуються

режисером В. Єрмоленком у цілісний театральний засіб, що глибоко розкриває наскрізну тему відповідальності митця в житті та творчості.

Висновки до розділу 3

У ХХІ столітті, інтерпретація Рити зміщується в бік феміністичного прочитання. Акторська гра також еволюціонує: від стриманої емоційності до експресивної тілесної пластики, що втілює внутрішній розрив Рити.

Третій розділ дослідження присвячений аналізу авторського творчого проєкту «La Panthère noire et l'Ours blanc» за твором В. Винниченка, де центральною стала задача втілення трьох жіночих образів однією акторкою. Цей підхід є радикальною сценічною інтерпретацією, що вимагає окремого театрознавчого осмислення.

Центральна концепція вистави полягає у концентрації жіночих архетипів в одному виконавському тілі. Це дозволяє перейти від психологічного конфлікту між персонажами до внутрішнього конфлікту одного «Я» головного героя (художника), який бачить у жінках (Риті, Сніжинці та, ймовірно, їхній спільності) різні, але невіддільні аспекти своєї Музи та Долі.

Поставлене В. Єрмоленком акторське завдання набуває рис театру метаморфоз. За задумом режисера акторка повинна не просто зіграти три ролі послідовно, а здійснити миттєві перетворення, використовуючи мінімальні зовнішні засоби. Це вимагає техніки перемикання і внутрішнього виправдання кожного архетипу.

Доведено, що втілення трьох образів однією акторкою сприяє деперсоналізації персонажів у їх традиційному розумінні, перетворюючи їх на чисті архетипи (Хаос, Порядок, Синтез), що робить виставу більш сучасною та універсальною за змістом.

Дослідження виявило, що концептуальною основою вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc» (реж. В. Єрмоленко) є концентрація трьох ключових жіночих образів (Рита/ Чорна Пантера, Сніжинка, Мама) в єдиному виконавчому тілі акторки Дарії Ждан. Цей прийом є не лише викликом

акторській майстерності (театр перевтілення), але й метафорою розщеплення жіночої ідентичності в чоловічій свідомості та множинності жіночої природи.

Втілення поліролі дозволило режисеру перейти від традиційного психологічного конфлікту між персонажами до внутрішнього конфлікту художника Корнія. Жіночі образи функціонують як чисті архетипи — проєкції творчих, тілесних та морально-етичних аспектів життя митця, виконуючи світоглядну, а не лише сюжетну роль. Сніжинка, зокрема, постає як антипод Рити і водночас як ідеалізована, бездуховна концепція, що призводить до трагічної втрати живого.

Постановка акцентує на феміністичному прочитанні п'єси, де Рита бореться за право бути суб'єктом, а не лише об'єктом (музою). Об'єднання всіх жінок в одній виконавиці посилює ідею про те, що Корній розщеплює цілісну жіночу сутність на зручні для себе ролі, не здатний прийняти справжню, живу жінку.

Режисер В. Єрмоленко використав монтажну драматургію (принцип «склесної плівки»), створюючи кінематографічний ефект та багатоголосся сюжетних ліній. Сценографія (рухомі подіуми, поділ на зони, метафоричне використання речей) та світлова партитура (контрастне світло) підкреслюють дуалізм конфлікту. Контрастний музичний колаж із французького техно та ембієнтів надає виставі авангардного, сучасного звучання та динаміки.

ВИСНОВКИ

П'єса Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» (1911) є ключовим текстом української модерної драми, що досліджує складні філософсько-психологічні проблеми: конфлікт творчості і буденності, свободи і відповідальності, пристрасті та материнства.

Проаналізовано текст п'єси В. Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь» та зроблено аналіз з акцентом на жіночих образах. Окремо, для розуміння жіночих персонажів твору, та їх драматургічної функції, досліджено життєві архетипи.

Також для доповнення засобів виразності при підготовці втілення в одній особі декількох жіночих ролей було вивчено наявну сценічну історію постановок п'єси. Аналіз постановок був виконаний, звертаючи увагу на особливості втілення жіночих образів у різні театральні періоди. Аналіз сценічної історії п'єси продемонстрував еволюцію втілення жіночих образів. Ранні постановки (початок ХХ ст.) акцентували увагу на соціально-психологічному конфлікті, представляючи Риту як символ жіночої емансипації. Сучасні інтерпретації (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) часто відходять від побутового реалізму, зосереджуючись на філософському та екзистенційному рівні. Режисери підсилюють містичний або символічний аспект образів, перетворюючи їх на універсальні символи Хаосу і Порядку, Творчості і Тиші.

Жіночі образи у В. Винниченка не просто відображають соціальні ролі, а є глибинними міфологемами та культурними маркерами еволюції суспільних уявлень про жінку. Автор конструє їх як складну, внутрішньо суперечливу енергетичну субстанцію, що поєднує інстинктивні рушії життя, творче начало і прагнення до свободи. Сценічна інтерпретація жіночих образів відображає еволюцію театральної мови (від психологічного реалізму до експресіоністської символіки), а також зміну суспільних уявлень.

Визначено основні тенденції сучасних сценічних інтерпретацій жіночих персонажів у контексті актуальних театрознавчих і культурологічних підходів

і проаналізовано тенденції та художні рішення у постановках п'єси в українських театрах.

У роботі розкрито взаємозв'язок між драматургічним задумом автора і можливими творчими рішеннями у роботі над образами героїнь. Смысловий центр п'єси будується на бінарній опозиції двох жіночих характерів, які уособлюють різні життєві філософії та моделі жіночої долі. Образ Рити позначений внутрішнім конфліктом між родинною відповідальністю та прагненням мистецької свободи. У контексті сценічних інтерпретацій творів В. Винниченка ХХ століття цей персонаж постає одним із найскладніших і глибоко психологічних жіночих образів драматурга. Риту нерідко трактували як жертву митця-егоїста, акцентуючи її трагічну жертвовність та материнський інстинкт як головний рушійний мотив. У ХХІ столітті інтерпретація зміщується до феміністичного прочитання з експресивною тілесною пластикою, що втілює її внутрішній розрив.

Дослідження підтвердило, що жіночі образи у п'єсі (Чорна Пантера/ Рита та Сніжинка) є яскравими представницями «нової жінки» у драматургії початку ХХ століття. Вони втілюють складний конфлікт між особистою свободою, творчим самовиявом та традиційними соціальними ролями (материнство, сімейне життя).

Було встановлено, що життєві кредо В. Винниченка (прагнення до свободи, конфлікт мистецтва і життя, ідеал «чесності з собою») органічно трансформуються у сценічні архетипи, які вимагають від виконавиць жіночих ролей глибинного психологізму та вміння передати амбівалентність характерів.

Аналіз сценічної історії засвідчив, що вже на ранніх етапах інтерпретація жіночих образів викликала гостру дискусію, акцентуючи увагу на їхній соціально викличній природі. Проте, у процесі розвитку театрального мистецтва, інтерпретації жіночих образів демонструють динаміку, що відображає зміну культурних парадигм: від традиційної «берегині» до сучасного бачення жінки як автономної особистості.

На прикладі львівської вистави, де зокрема, Л. Кадировою (Рита), підкреслюється їхнє архетипічне значення. Тут вони функціонують як символи, що репрезентують вічний екзистенційний вибір між Мистецтвом і Життям, трактуючись не як антагоністи, а як дві частини єдиної творчої сутності головного героя.

Схожа тенденція простежується й у постановці Харківського театру імені Т. Г. Шевченка. Трактування жіночих образів у цій виставі часто тяжіє до філософської метафори та узагальнення, де персонажі стають символами внутрішньої боротьби, а не конкретними психологічними портретами. Акторська манера І. Кобзар у головній жіночій ролі надала персонажу виразної внутрішньої напруги та інтелектуальної складності, що є характерним для сучасного осмислення «нової жінки» в контексті тотальної свободи.

Творчий проєкт «*La Panthère noire et l'Ours blanc*» є радикальною, концептуально мінімалістичною, але поліфункціональною сценічною інтерпретацією класичного твору В. Винниченка. Він успішно використовує прийом поліролі та мультимедійні засоби для актуалізації модерністських ідей і глибокого розкриття наскрізної теми відповідальності митця через призму зіткнення різних світоглядних моделей жіночої присутності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2008. 360 с. (Серія «Висока полиця»).
2. Батицька Т. Акторський досвід режисера Національного театру ім. Марії Заньковецької Алли Бабенко. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції 26.04.2018 р. Київ : КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 6–9.
3. Батицька Т. С. Основні напрями художнього пошуку Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької 1990 – 2010-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Т. С. Батицька; Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ, 2025. 20 с.
4. Бойко Н. Експресивний потенціал ідіолекту Володимира Винниченка: лексичні та фразеологічні складники : монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 284 с.
5. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська бесіда». Львів, 2003.
6. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь: драми. Київ: Знання, 2014. 253 с.
7. Глінка А. Роль жінки в суспільстві: філософський, психологічний та ретроспективний аналіз. Проблеми сучасної психології. 2010. № 8. С. 191-200.
8. Голик О. Винниченко-драматург. Українська мова і література в школах України: щомісячний науково-методичний та літературно-мистецький журнал / М-во освіти і науки України; ДІВП Вид-во «Педагогічна преса». Київ, 2016. № 10 (162), жовтень. С. 47–49.
9. Гринішина М. В. Винниченко. «Чорна Пантера та Білий Медвідь». Український театр ХХ століття: Антологія и став. Ін-т проблем сучасн. Мист-ва НАМ України. К.:Фенікс, 2012. 944с.

10. Гук О. Феміністична проблематика драматургії В. Винниченка. Наукові записки. Серія : філологічні науки (українське літературознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Випуск 27. С. 96–100.
11. Гуцало О. Сценічна історія та кіно інтерпретація п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Наукові записки. Серія : філологічні науки. Кропивницький : КОД, 2020. С. 396–402.
12. Дашковська О. Жінка як суб'єкт права в аспекті гендерної рівності: Монографія. Харків. Право, 2005. 224 с.
13. Єрмоленко В. Інтерв'ю від 7.10. 2025. Кривий Ріг. Інтерв'ю брала Д Ждан. Архів автора. 10 с.
14. Завалій Ю. В. Драматургія В. Винниченка в інтерпретації української режисури. Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 27–32.
15. Зубрицька М. Етичний парадокс любові у драматичних творах Володимира Винниченка. Наукові записки НаУКМА. Серія : філологія. 1998. Т. 4. С. 69–74.
16. Канарська, Г. Репетиція – любов моя. Zbruc. 2018. 31 січ. URL: <https://zbruc.eu/node/76066>.
17. Кобзар Ірина. Інтерв'ю від 7.10. 2025. Кривий Ріг. Інтерв'ю брала Д Ждан. Архів автора. 8 с.
18. Ковалик М. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902 – 1923 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. КДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2007. 37 с.
19. Козій О. Жіночі образи драматургії В. Винниченка: гендерне трактування (на матеріалі п'єс «Мохноноге», «Чорна Пантера та Білий Ведмідь», «Закон»). Наукові записки. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Вип. 62. С. 120–127.

20. Копилова М. Міфологема андрогінності та гендерні аспекти сучасної культури (український контекст). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Т. 2. №19.
21. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей. Слово і час. 1990. №7. С. 14-26.
22. Луценко О. Філософія та культура статі: гендерний аналіз: монографія. Суми. 2019. 350 с.
23. Макарова Т. Модель щасливої родини у драматургії В. Винниченка. Наукові записки. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Вип. 92. С. 151–160.
24. Маланюк Є. Ще про жіночу мужність. В: Маланюк, Є. Книга спостережень. Проза. Том другий. Торонто: Гомін України, 1966. С. 392–397.
25. Масло, О., Волкова, І. Інтертекстуальний дискурс драм В. Винниченка. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія». Харків, 2021. Вип. 88. С. 123–129.
26. Матвєєва Т. С., Рудаченко А. С. Архетипні первні «другої реальності» (за п'єсами «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка) Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Філологія». Вип. 85. С. 22–29.
27. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ : Ін-т літ. НАН України; ВІ-ПОЛ, 1993. 208 с.
28. Назаренко Н. І., Лисокобилка К. В. Жіночі образи в драмах Г. Ібсена та Б. Шоу. Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філологія. 2018. Вип. 19. С. 127–132.
29. Паві П. Словник театру. Львів, Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Факультет культури і мистецтв. Кафедра театрознавства та акторської майстерності: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

30. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 років та художні течії початку ХХ століття. Слово і час. 2000. № 7. С. 9-17.
31. Поліщук В. «Найрепертуарніший» серед драматургів нової хвилі. День. 2015. № 164.
32. Починок Л. І. Драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» у світлі християнських істин. Іван Огієнко і сучасна наука та освіта : науковий збірник . М-во освіти і науки України; Кам'янецьПодільський нац. ун-т ім. І. Огієнка; Центр огієнкознавства; Всеукр. Т-во Івана Огієнка. Кам'янець Подільський, 2013. С. 124-127.
33. Пуларія Т.В. Мотив жіночої зради як прояв архетипу жіночого в українській народній казці. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Науковий журнал. Київ. : Міленіум, 2010. № 3. С. 79–83.
34. Резникович М. Бабенко Алла Григорівна. Енциклопедія Сучасної України редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-38526>.
35. Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс-кати чи жертви? Слово і час. 1993. № 5. С. 32-40.
36. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
37. Свєрська Ж. Елементи психологічного аналізу персонажів п'єси В. Винниченка «Чорна пантера і Білий медвідь». Літературознавчі студії: збірник наукових праць. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Інст філол. Київ, 2011. Вип. 1. С. 202–207.
38. Сорока М. В. Мистецький ракурс творчості В. Винниченка в контексті сценічного рішення його літературних творів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :наук. журнал. 2021. № 4. С.190–195.

39. Сорока М. В. Специфіка театральної інсценізації творів В.Винниченка наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 45. С. 199–206.
40. Стельмах Х. Образ фатальної жінки у драмах Станіслава Пшибишевського «Сніг» та «Чорна Пантера, Білий Ведмідь» Володимира Винниченка. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2012. Вип. 56. Ч. 2. С. 265–270.
41. Тхорук Р. Ідентичність художника у традиції поваги до материнства (за драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка). Наукові записки БДПУ. Серія : філологічні науки. 2018. Вип.17. С. 140–149.
42. Уманець С. В., Просалов В. А. Проблема творчої реалізації митця у драмі Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь». Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса, 2022. Вип. 14. Т. 1. С. 114–118.
43. Хоуп М. Сутність жінки (Її сила, таємниця, архетипи. Її богиня). Київ: Софія, 2006. 223 с.
44. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.
45. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 141–154.
46. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Переклала з німецької Катерина Котюк; науковий редактор українського видання Олег Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Фотоматеріали



Сцена з вистави «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

У ролях Поліна Самійленко та Лесь Курбас.

Ресурс openkurbas.or



Актори, робітники сцени і гості після першої вистави "Молодого театру" "Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка, 24 вересня 1917 р. в театрі Бергоньє у Києві. Посередині - Лесь Курбас і меценат театру Мілорадович (сидить другий справа) (фото)

«Чорна Пантера і Білий Медвідь» Ресурс openkurbas.or



«Чорна Пантера і Білий Медвідь» Ресурс openkurbas.org



Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



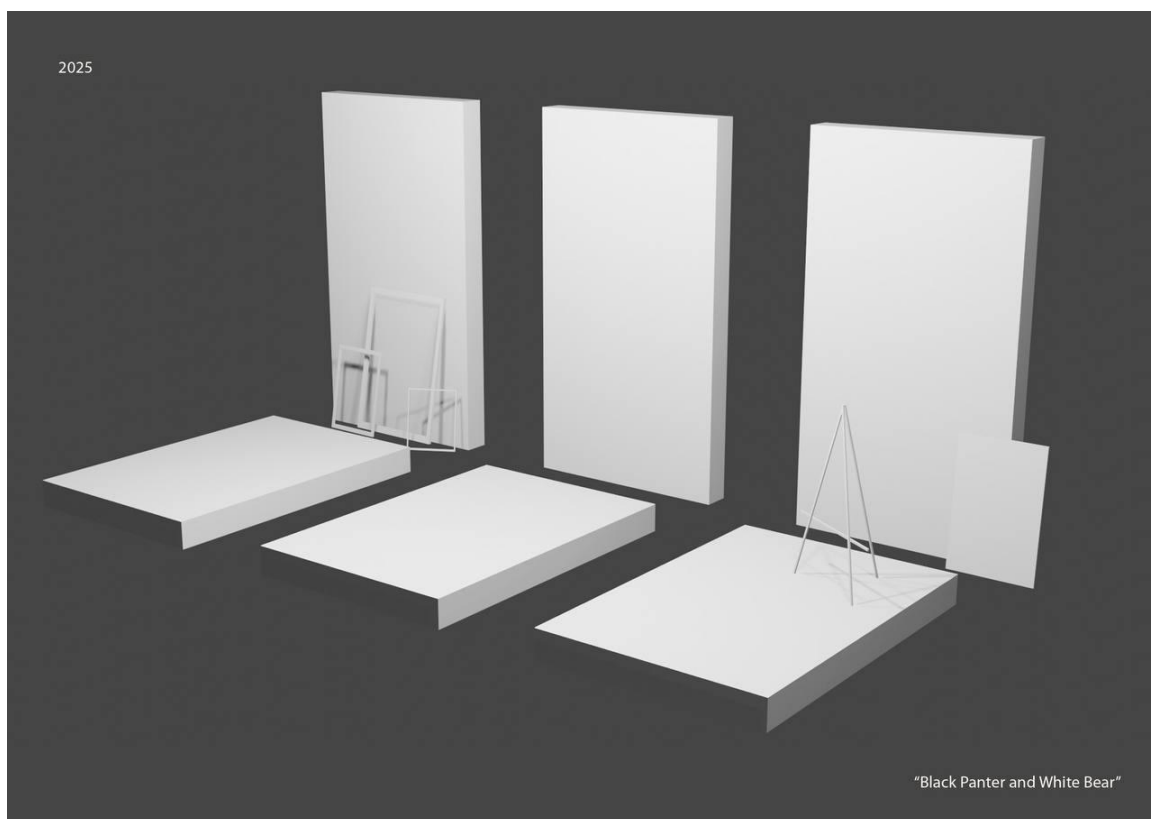
Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



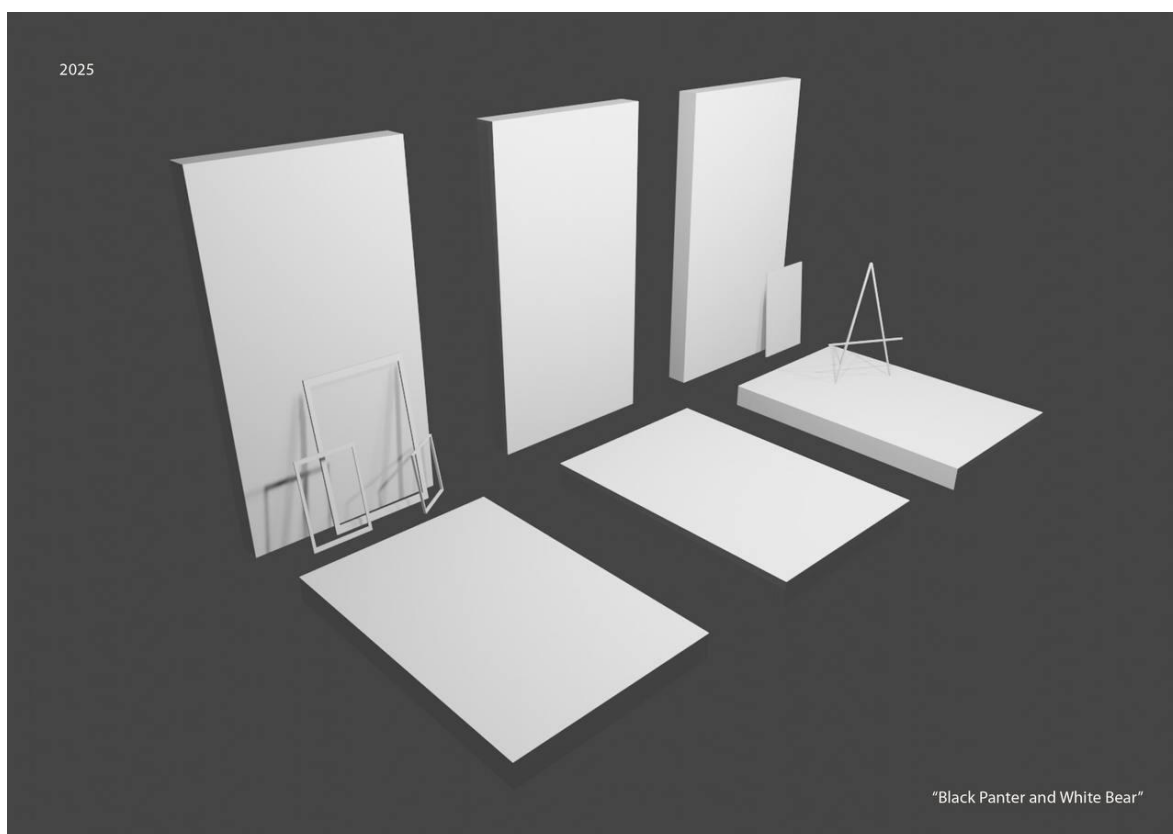
Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



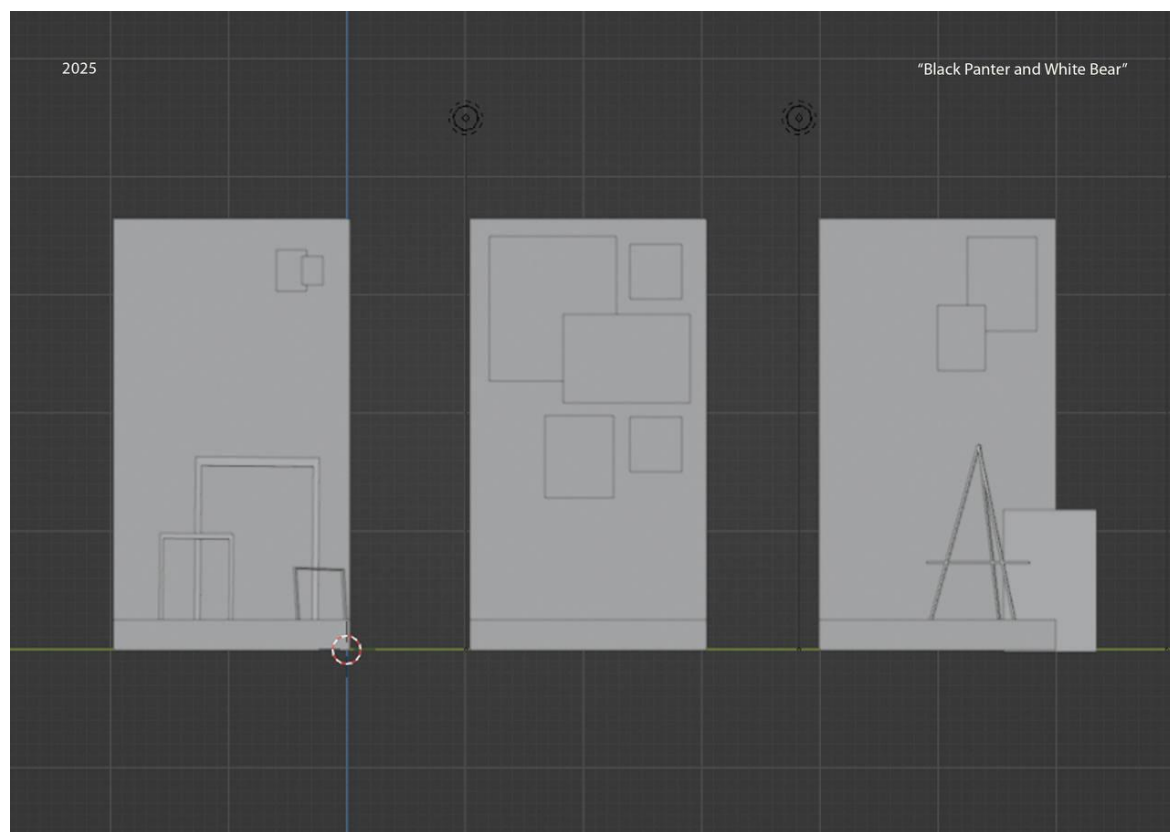
Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



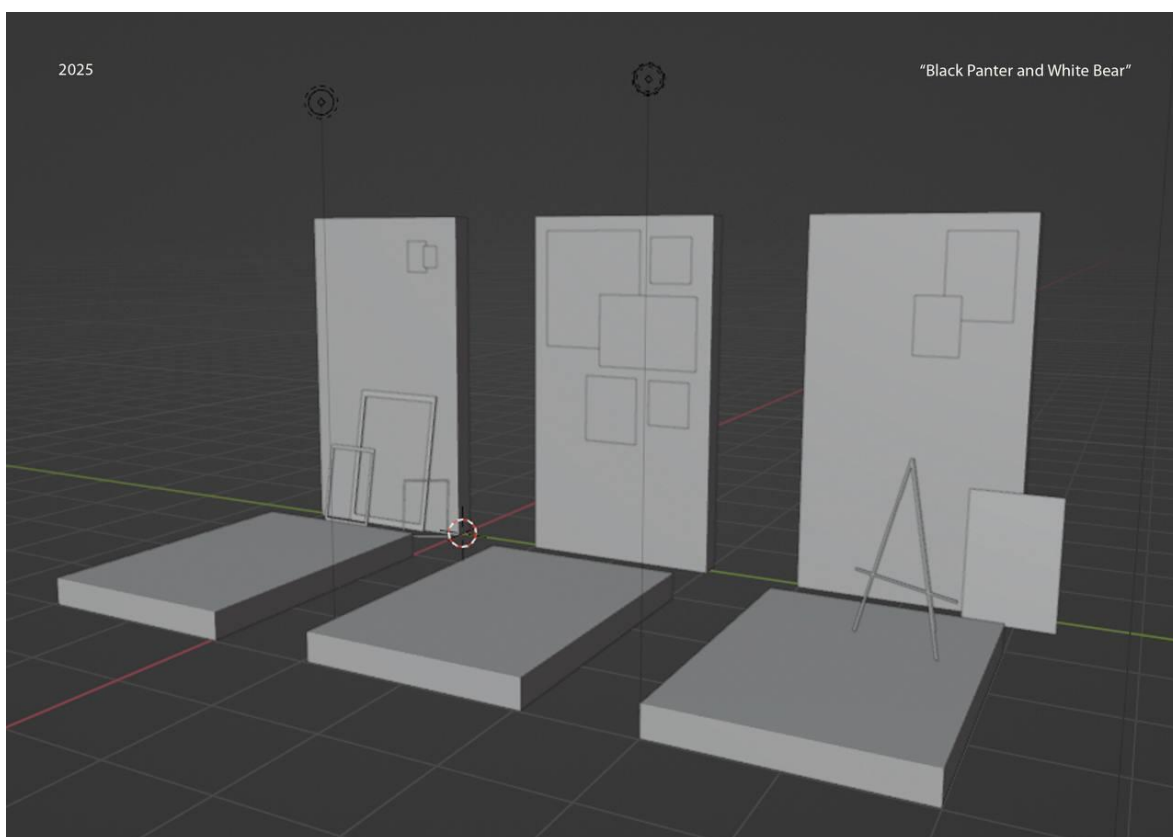
Рендер технічної візуалізації сценічного оформлення до вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Рендер технічної візуалізації сценічного оформлення до вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Рендер плоскісної розробки сценічного оформлення до вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Рендер технічної візуалізації сценічного оформлення до вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».



Фото з репетиції вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».

LA PANTHÈRE NOIRE ET L'OURS BLANC

За мотивами п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»



Плакат до вистави «La Panthère noire et l'Ours blanc».