

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ  
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МИСТЕЦТВ ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
КАФЕДРА МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА ТА РЕЖИСУРИ  
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

**СПЕЦИФІКА РОБОТИ РЕЖИСЕРА НАД МОНОВИСТАВОЮ НА  
ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «Я(РОМАНТИКА)»**

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня Магістр  
за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

Виконала:  
Здобувачка вищої освіти  
за ОПП Сценічне мистецтво  
**Олеся Шпирна**

Науковий керівник: заслужена  
артистка України,  
Доцент кафедри Стеценко О.В.  
Рецензент: Мізяк В.Д.

Допущено до захисту:  
В.о. завідувачка кафедри  
Лілія Петренко  
« 12 » грудня 2025 р.

Харків 2025

## **ЗМІСТ**

### **ВСТУП**

## **РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.**

### **1.1. Джерельна база дослідження**

### **1.2. Методи дослідження**

## **РОЗДІЛ 2. МОНОВИСТАВА. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ. ПІДХОДИ ДО ІНСЦЕНУВАННЯ ТА ДІАПАЗОН ПОСТАНОВОК НОВЕЛИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «Я(РОМАНТИКА)»**

### **2.1. Поняття «моновистава». Витоки форми моновистави**

**2.2. Історичний контекст новели «Я(Романтика)»: Українська революція та культурні трансформації 1917–1920-х рр.; політика більшовиків**

**2.3. Життя і творчість Миколи Хвильового у контексті 1920-1930х років**

**2.4. Діапазон постановок новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» в театрах України та за її межами**

## **РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РОБОТИ РЕЖИСЕРА НАД МОНОВИСТАВОЮ ТА ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «Я(РОМАНТИКА)» НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ.Т.Г.ШЕВЧЕНКА**

### **3.1. Режисерська експлікація вистави «Хвиля»**

**3.2. Особливості режисерської роботи з актором у форматі моновистави та особливості втілення множинності образів у моновиставі**

**3.3. Специфіка роботи режисера над моновиставою**

## **ВИСНОВКИ**

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

## **ДОДАТКИ**

## ВСТУП

### Актуальність.

Сучасний український театр відіграє важливу роль у переосмисленні історичних подій. Особливо в контексті війни, коли питання ідентичності, моралі та людяності стають вагомими та актуальними. Вибір форми моновистави для втілення багатолюдної новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» є концептуальним рішенням, що дозволяє виразними засобами розкрити трагедію людських життів, що століттями формувалися «системою», жорстокістю, меншовартістю та війнами. Як формується особистість? Як зберегти власне «Я»? Як зробити вибір, коли його немає? Над цими питаннями дає можливість замислитись моновистава за новелою Миколи Хвильового «Я(Романтика)».

Формат моновистави дає можливість представити головного героя, як множинну особистість. Усі персонажі новели — це уособлення внутрішніх конфліктів, «катів» та відображення суспільних травм, що трансформуються у персонажі «Я». Як режисерка, я прагну дослідити специфіку роботи з цією формою, де головним об'єктом уваги та засобом виразності стає актор (його природа та психофізика). Це дослідження є не лише актуальним для мене, але й для театральних діячів. Адже я спробою знайти нові засоби театального висловлювання у концепції моновистави, експериментуючи з поєднанням театральних технік, що акцентують увагу на тілесності та фізичності, в актуальному для суспільства контексті.

**Мета** – дослідити специфіку роботи режисера над моновиставою на прикладі психологічної новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)». **Об'єкт дослідження** – специфіка режисерської роботи над моновиставою.

1

2

**Предмет дослідження** – особливості втілення множинності образів у моновиставі на прикладі психологічної новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)».

### **Завдання дослідження:**

- охарактеризувати джерельно-методологічну базу дослідження

( текст новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)», критичні статті та дослідження про творчість М. Хвильового, історичні матеріали, що висвітлюють події Української революції та культурні трансформації 1917–1920-х рр.; праці з режисури, моновистави та акторської майстерності);

- систематизувати сценічну історію психологічної новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» в театрах України та Європи, та проаналізувати діапазон режисерських прочитань твору;

- створити концепцію вистави «Хвиля»;

- визначити ключові особливості режисерської роботи з актором у форматі моновистави, та визначити особливості втілення множинності образів у моновиставі;

- виявити специфіку роботи режисера над моновиставою.

**Наукова новизна.** Полягає у дослідженні специфіки роботи режисера над моновиставою, фокусуючись на втіленні множинності образів в одному персонажеві.

**Практичне значення.** Практичне значення дослідження полягає у популяризації української культури, літератури та класичної спадщини серед широкого контингенту глядачів. А дослідження специфіки роботи режисера над моновиставою також стане в нагоді для режисерів, студентів театральних вузів, та інших театральних діячів.

2

3

## **РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.**

### **1.1. Огляд джерельної бази**

Для дослідження теми «Специфіка роботи режисера над моновиставою на прикладі новели М. Хвильового «Я (Романтика)» було використано різного типу матеріали: монографії та книги, наукові статті й дисертації, електронні ресурси та сайти, аудіовізуальні матеріали (YouTube, відеофрагменти вистав). Ці матеріали дозволили провести всебічний аналіз науково-дослідницької роботи.

Літературознавчі та біографічні матеріали, такі як монографія Ю. Безхутрого «Художній світ Миколи Хвильового», дисертація І. Немченко «Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття», стаття М. Руденко «Декодування знаків: Французька революція та Паризька комуна як ключ до інтерпретації наративної стратегії в новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)», допомогли дослідити художню та стилістичну особливість творів М. Хвильового, а також філософську глибину, алюзії на інші твори мистецтва та підтексти, закладені автором у новелу. Ці матеріали стали міцним фундаментом для створення концепції моновистави «Хвиля» та її ідейно-тематичного, філософського і символічного наповнення.

Визначенню жанру моновистави, його становленню, еволюції та специфічних рис сприяли театрознавчі, історичні та методологічні джерела. Теоретичні орієнтири задавала книга Патріса Паві «Словник театру». Статті Ж. Бортнік та І. Босак допомогли дослідити жанрову природу монодрами та її еволюцію у постмодерному театрі. Передумови появи форми моновистави та її розвиток окреслили підручники Л.

3

4

Дмитрової з історії всесвітнього театру, підручники О. Брокетта та Ф. Хілді «History of the Theatre», а також допоміжні статті з інтернет-ресурсів. Дослідження Т. Нечаєнко, О. Косінової та О. Капустянської деталізували технічну сторону акторської гри — тембр, інтонацію,

пластику, роботу з внутрішнім монологом.

Під час роботи над історичним контекстом написання новели «Я (Романтика)» стали в нагоді підручники М. Гетьманчука («Історія України»), матеріали з сайту Kurbas.org, а також спогади В. Куліша про будинок «Слово». Ці джерела допомогли сформуванню історико-культурного бачення доби: основні історичні події та поняття, які фігурували у межах 1917–1933 років.

Для дослідження психоделічного жанру були використані наукові праці з нейрофізіології та психології творчості (Т. Бейн, Р. Кархарт-Гарріс). Ці матеріали дозволили інтерпретувати розкол героя новели «Я (Романтика)» через змінену свідомість, травматичний досвід та граничні стани психіки, а також репрезентувати риси психоделічного стану у моновиставі за допомогою виразних засобів театру.

Для практичної роботи над постановкою, роботи з актором та виявлення специфіки роботи над моновиставою стали у нагоді методологічні праці, що належать до сфери режисерської практики та фізичного театру. Книги Є. Гротовського «Towards a Poor Theatre», «Театр. Ритуал. Перформер», Пітера Брука «The Empty Space», С. Бондарчука «Майстерство актора. Мімограмота», Еудженіо Барби та дослідження про школу Жака Лекока стали базою для розробки експериментального методу роботи з актором, де акцент робиться на тілесності, голосі та внутрішній енергії. Саме ці праці допомогли сформуванню власної методики роботи з

4  
5

актором у форматі моновистави, виокремити стиль вистави та режисерську мову.

Використання електронних ресурсів, відеозаписів вистав та публікацій стало допоміжним матеріалом. Матеріали з сайтів театрів («Маланка», Київський академічний театр драми і комедії, Кропивницький

театр ляльок) та YouTube дозволили провести практичне порівняння сучасних режисерських інтерпретацій новели «Я (Романтика)».

5  
6

## **1.2. Методи дослідження**

1.Текстуальний аналіз твору «Я (Романтика)» — глибокий аналіз тексту для виявлення ключових тем, символів, психологічних станів персонажа та їхньої сценічної інтерпретації.

2. Історичний метод — вивчення історичного контексту новели «Я

(Романтика)»: Українська революція та культурні трансформації 1917–1920-х років, політика більшовиків, життя і творчість М. Хвильового у контексті 1920–1930-х років.

3. Метод спостереження — аналіз реакції актора під час репетицій на різні режисерські завдання та сценічні рішення.

4. Експериментальний метод — втілення різних театральних технік у процесі репетицій, що базуються на методології П. Брука, Л. Курбаса, Є. Гротовського, Ж. Лєкока та Е. Барби. Передбачає випробування різних варіантів акторської гри, пластики та взаємодії зі сценічним простором.

5. Порівняльний метод - аналіз сценічних постановок новели М.Хвильового «Я(Романтика)» на театральних майданчиках України та за її межами.

6. Психологічний аналіз - дослідження внутрішнього стану персонажа, зміни та порушення його психічного стану, під впливом зовнішніх обставин, що допомагає передати головний конфлікт вистави.

## **Висновок до розділу 1**

Для дослідження теми «Специфіка роботи режисера над моновиставою на прикладі новели М. Хвильового «Я (Романтика)» було логічно структуровано та охарактеризовано джерельну базу наукової роботи, що включає різносторонні матеріали. Кожне джерело має власну цінність і сприяє виконанню певних

6  
7

функцій: дослідженню історичного контексту, створенню методології, а також наданню практичних прикладів сценічного втілення та роботи з актором.

Джерельну базу можна умовно розділити на такі блоки:

- Літературознавчо-біографічний
- Історико-культурний
- Театрознавчо-методологічний

- Практично-режисерський
- Психологічно-філософський
- Емпіричний

Також було виявлено методи дослідження, що дозволяють систематизувати матеріали та забезпечити комплексний підхід до аналізу творчості М.

Хвильового та режисерської практики моновистави. - Текстуальний аналіз твору

- Історичний метод
- Метод спостереження
- Експериментальний метод
- Порівняльний метод
- Психологічний метод

## **РОЗДІЛ 2. МОНОВИСТАВА: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ, ПІДХОДИ ДО ІНСЦЕНУВАННЯ ТА ДІАПАЗОН ПОСТАНОВОК НОВЕЛИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «Я(РОМАНТИКА)»**

### **2.1. Поняття «моновистава». Витоки форми моновистави**

Хоча поняття «моновистава» асоціюється переважно із сучасним театральним мистецтвом, коріння цієї форми сягає вглиб століть. Тож варто звернутися до історії виникнення театру, і розглянути декілька основних теорій.

Найпоширеніша з них стверджує, що театр походить з ритуалів, обрядів та культових дійств. На печерних малюнках періоду пізнього палеоліту (близько 40 000-10 000 до н.е.) можна побачити зображення напівтваринних людей, які, ймовірно, виконують ритмічні рухи, та використовують прикраси для посилення дії. Одягаючи маски, та виконуючи певний ритуальний танок, первісні люди ніби перевтілювалися у духів та богів. Зазвичай такі ритуали здійснювалися для впливу на природні процеси, наприклад, щоб викликати дощ, або забезпечити гарний врожай. Первісні люди малювали фігури у масках та костюмах, що свідчить про раннє використання елементів театрального мистецтва. Інша теорія виникнення театру пов'язана з шаманізмом (шаманістичними ритуалами). Цю теорію можна вважати однією з передумов виникнення форми моновистави. Шаман – це людина, наділена надприродними можливостями. Духовний посередник між світом живих і світом духів. Шамани лікували людей та здійснювали обряди вигнання злих духів (екзорцизм). Під час процесії шаман виконував трансів танці, які могли включати акробатику, жонглювання, ходу по вогню, гру на бубні, співи та інші дії, що в сучасності більш нагадують перформативне дійство. Отже, у цьому одноосібному ритуалі, який мав певну структуру та був підсилений виразними засобами, можна побачити прототип майбутньої моновистави як жанру, що концентрується на одному виконавцеві.

8

9

Витоки сучасної форми моновистави також можна простежити у Давній Греції, зокрема у святкуваннях Діонісій (VI – IV ст. до н.е.). Діонісії – свята на честь Бога Діоніса, якого давні греки вважали богом вина і життя. Вони були приурочені щорічним циклам вмирання та відродження природи, збору врожаю. Містерії, що влаштовувалися під час цих свят, заклали підвалини давньогрецького театру. Ритуальні обряди супроводжувались хором виконанням дифірамбів (урочистих хорових пісень на честь бога Діоніса). Згодом із хору виокремили одного виконавця – гіпокрита. Актор розпочинав діалог з

хором, розповідаючи глядачам про життя Богів. До оповіді додавалися елементи акторської гри, завдяки чому міф оживав на очах глядачів. Гіпокрит виголошував протяжні монологічні партії, і таким чином - основна увага учасників святкування зосереджувалась саме на акторові. Отже, у структурі раннього грецького театру ми можемо побачити своєрідну моновиставу, оскільки вся драматична дія тяжіла навколо одного виконавця.

Наступним етапом еволюції моновистави стає Середньовічний театр (раннє середньовіччя -V – XI ст; і зріле - XII –середина XVI т.), а саме творчість вагантів та гістріонів. Ваганти – «блукаючі люди», які складали вірші, писали пісні та проводили своєрідні моновистави на площах міст Німеччини, Франції, Англії та Північної Італії. У своїх виступах вони виражали протест проти католицької церкви, а саме за лицемірство, скупість, скнарність, та інші пороки, а також оспівували кохання, дружбу та свободу. Прикметно, що актори мали власну думку та світогляд, який вони доносили до перехожих. Це стало значним кроком до майбутньої складової моновистави – активна позиція, готовність говорити та діяти, а також розкриття внутрішнього світу персонажа.

Гістріони – мандрівні актори, що поділялися на 3 групи: коміки-буфони, жонглери та трубадури. Гістріон був синтетичним актором, здатним танцювати, співати, жонглювати, декламувати, виконувати гімнастичні трюки. Важливим є

9

10

те, що артист виходив на майданчик самотійно, та мусив втримати увагу й інтерес публіки без допомоги партнерів. Таким чином, завдяки мандрівним акторам, сольні виступи, іншими словами - моновистава почали зароджуватись в різних куточках світу.

У XIX столітті набувають популярності публічні читання, драматизовані декламації та сольні виступи письменників. Одним із яскравих прикладів є Чарльз Діккенс, який активно гастролював з читаннями власних романів: «Різдвяна пісня у прозі» (A Christmas Carol), «Піквікський клуб» (The Pickwick Papers) тощо. Автор не просто читав роман, а ніби розігрував невелику виставу, у

якій він перевтілювався в різних персонажів. Ці читання збирали велику аудиторію та стали популярним жанром у публічній культурі вікторіанської Англії. Хоч це ще не була «моновистава» в повному сенсі, але за своїм ефектом і призначенням ці практики наближалися до створення нової форми вистави.

Вже у XX столітті з'явилися артисти, які суттєво розвинули цю форму. Яскравим прикладом є американська актриса Рут Дрейпер (Ruth Draper), відома своїми «character sketches» (етюдами/нарисами персонажів). Безперечно, актриса підняла монодраму на новий рівень. Рут Дрейпер подорожувала Європою та Сполученими Штатами Америки, маючи мінімалістичний реквізит, (стілець, журнальний столик, шаль), і завдяки акторській грі захоплювала глядачів. Її виступи відрізнялися від попередників тим, що акторка не використовувала усіх відомих персонажів з драматургії, вона створювала свої, унікальні. Рут Дрейпер перевтілювалась у різні образи без зміни костюмів чи великої сценографії — за допомогою інтонації, жестів, міміки та акценту на мові. Серед її найвідоміших творів — «Урок італійської мови» , «Три жінки та містер Кліффорд» , «Лікарі та дієти» та «Церква в Італії» .

Започаткування монодрами в літературі починається на межі XIX-XX ст, коли у літературі та філософії формується нове бачення людини, що сама формує

10  
11

своє життя, має свободу вибору, цінність та унікальність. Це поняття отримало назву екзистенціалізм. Екзистенціалізм вимагав від митців нових літературних форм, здатних передати неповторність людського існування. Таким чином закріпилось поняття «монодрами» та «моновистави».

Як зазначає Патріс Паві: «Монодрама – це п'єса з одним персонажем або принаймні з одним актором (який виконує декілька ролей). П'єса вибудовується навколо однієї особи з демонстрацією її внутрішніх мотивацій, суб'єктивних поглядів і sentimentів. Такий твір з одним персонажем користувався успіхом у кінці XVIII ст. (“Пігмаліон” Руссо) та на початку XX ст, зокрема, в течії

експресіонізму...» [Паві, 2006, с.341]

Отже, моновистава (від грец. *μόνος* – один, лат. *visio* – бачення, або *drama* – дія) – це сценічна реалізація монодрами; театральна форма, у якій весь художній матеріал подається через одного виконавця. У моновиставі актор може розкривати історію одного персонажа, а також втілювати кілька образів, за допомогою акторських, технічних та візуальних засобів. У моновиставі актор стає центральною фігурою, тому він має на високому рівні володіти акторськими навичками, фізичною формою та вмінням керувати власною енергією, щоб підтримувати зацікавленність глядача.

За джерелом драматургії моновистави поділяються на адаптаційні та авторські.

- Адаптаційні моновистави – коли літературний твір (новела, поезія, щоденники тощо) адаптований для виконання одним актором. - Авторська моновистава – написана та відтворена виконавцем на основі власного досвіду.

За змістом моновистави бувають художніми, автобіографічними та документальними.

11

12

- Художні моновистави – постановки, що ґрунтуються на художніх творах. Сюжет, образи та конфлікти створені автором і є художнім вимислом. - Автобіографічні моновистави – постановки, що ґрунтуються на власному досвіді актора чи режисера. Драматургія створюється самим виконавцем та включає реальні події й переживання людини. Такі вистави можуть застосовуватися у терапевтичних практиках для осіб, із посттравматичним синдромом, щоб прожити свої емоції та травму. - Документальні моновистави – постановки, побудовані на документах, інтерв'ю, протоколах, свідченнях очевидців, листах. В основі – висвітлення реальних подій. Моновистави документального змісту свідчать про історичні події та травми суспільства, формують колективну пам'ять.

Аналіз історичних витоків моновистави демонструє, що ця форма театрального мистецтва має багатовікову традицію та еволюціонувала від ритуальних і шаманських дійств первісних спільнот до сучасної сценічної практики. Моновистава у різні часи ставала «голосом» людей, з їх страхами, болем, надіями та сподіваннями. Вона поєднує акторську майстерність із соціокультурним контекстом, дозволяючи передавати внутрішній світ персонажа та одночасно відображати історичні, психологічні та суспільні процеси.

12

13

## **2.2. Історичний контекст новели «Я(Романтика)»: Українська революція та культурні трансформації 1917–1920-х рр.; політика більшовиків**

Для того, щоб зрозуміти новелу М.Хвильового «Я(Романтика)» дуже важливо дослідити історичну добу, у якій відбуваються події твору. Адже саме українська революція, політика більшовицької влади та «червоний терор» стали основою та поштовхом для створення новели автором.

На початку XX ст. руйнувалися останні імперії, тож світ починав швидко змінюватися. Його охопила Перша світова війна. У 1917 році у Росії, до складу якої входили українські землі, спалахнула революція. Російський цар Микола II зрікся престолу, внаслідок чого утворилася Російська республіка, і до влади

прийшов Тимчасовий Уряд. Новини про події революції в Росії наштовхнули Україну до створення незалежної держави.

На той час в Україні був створений прошарок проукраїнської інтелігенції. Саме ці люди стали рушійною силою у боротьбі за незалежність. Вони створили Центральну Раду — громадську організацію, на чолі якої став Михайло Грушевський.

Діяльність Центральної Ради стала поворотним моментом в історії України. 17 березня 1917 року близько 100 тисяч людей вийшли на вулиці міста Києва з вимогами автономії та відновлення української державності, а також встановлення Гетьманата. Ця подія отримала назву «Свято Свободи». Проте

встановити автономію в складі Російської Імперії було дуже не просто, адже Україна мала виборювати своє визнання у країн, які перебували у стані війни.

Від червня 1917 року до січня 1918 року український уряд видав чотири Універсали. У Четвертому Універсалі проголошують створення Незалежної Української Республіки. Створюються державні символи — синьо-жовтий

13

14

прапор, тризуб та вводиться національна валюта. Також затверджено гімн, а українська мова стає офіційною.

У листопаді 1917 року у Росії відбувається більшовицький переворот: комуністи забирають владу у тимчасового Уряду, та створюють Раду народних комісарів (Раднарком), який очолив В.Ленін.

Більшовики намагалися утримати владу будь-якою ціною. Заради цього, пізніше, вони розв'язали в країні громадянську війну, розгорнули масові репресії, відомі як «червоний терор», започаткували першу у світі систему концентраційних таборів, ліквідували цілі соціальні верстви російського суспільства та встановили тоталітарний режим. У морально-етичному плані більшовики фактично сповідували кримінальні принципи та абсолютну покору волі вождя — спершу В.Леніна, а згодом Й.Сталіна.

Спочатку більшість населення не сприймали більшовиків, вважаючи їх явищем, що скоро зникне. На їхній бік перейшла частина робітників з фабрик і заводів, солдати та бідне селянство. Тоді як чиновники, що забезпечували життєдіяльність держави, виступали проти них. Діяла потужна політична опозиція. Тож більшовики почали діяти негайно: у грудні 1917 року, з ініціативи голови ради комісарів В. Леніна та секретаря російської соціал-демократичної партії більшовиків (РСДРП(Б)) Фелікса Дзержинського була створена всеросійська надзвичайна комісія з боротьби з контрреволюцією та саботажем — ВЧК («чека»).

Ця комісія, позбавлена будь-яких моральних засад, заклала підвалини тієї системи терору й страху, на якій пізніше вибудовувалася радянська влада. ВЧК одразу отримала надзвичайні повноваження: необмежене застосування сили, розстріли, страти, застосування тортурів. Чекісти боролися з усіма, хто становив будь яку загрозу - від політичних супротивників до звичайних бандитів чи спекулянтів, які, на їх думку, підривали економічну складову більшовицького

14

15

ладу. Вони отримали право розстрілювати, так званих, ворогів на місці злочину. До страти могли приректи будь-кого, хто не подобався чекістам. Швидко поширилася мережа агентів та інформаторів, в'язниць і концтаборів. Насильство набуло статусу офіційної політики радянської держави. До того ж, його закріпили спеціальним декретом про «червоний терор» 1918 року. Документ легітимізував насильство, як засіб досягнення та утримання влади.

Чекісти діяли підступно й жорстоко: заманювали ворогів з інших країн, змушували працювати на себе, а потім внищували. У такий спосіб чекісти вбили Юрія Тютюнника, який був генерал-хорунжим армії УНР, і очолював зимовий похід проти більшовиків. Чекісти створили фіктивну «Вищу військову раду» ніби для керівництва повстанням проти більшовиків, таким чином виманили українця на підконтрольну територію Росії, де його заарештували. У в'язниці Ю.Тютюннику влаштували побачення з родиною, та висунули ультиматум: або

покаянний лист, або розстріл усіх. Таким чином, Ю.Тютюнник опинився на боці ворога, та під тиском написав листа воякам УНР, з проханням припинити підготовку до повстання. І навіть зіграв у радянському пропагандистському фільмі самого себе. А коли Юрія використали - його було страчено. Таким чином, більшовики одних ворогів знищували відкрито, а інших вбивали повільно, змушуючи працювати на себе.

Більшовицька влада одразу розпочала воєнні дії проти Української Народної Республіки. Більшовики захопили території сходу і півдня, створивши Українську Радянську Республіку з центром у Харкові. Наступною стратегічною метою став Київ. 29 січня 1918 року відбувся Бій під Крутами — одна з найтрагічніших подій в історії УНР. Попри спротив українських бійців, більшовицьким загонам вдалося прорватися до столиці, і уряд був змушений залишити місто.

15

16

Щоб протистояти наступу, українське суспільство шукало союзників серед країн, що воювали одна з одною у Першій світовій війні. У результаті Німеччина та Австро-Угорщина визнали незалежність УНР, проголошену Четвертим Універсалом. Водночас, вони висунули свої умови: постачання значних обсягів сільськогосподарської продукції (зокрема 60 млн пудів хліба, 3 млн пудів м'яса, та близько 4000 млн яєць та іншої української продукції). Цю угоду у народі назвали «Хлібний договір». На підставі цього договору війська Четвертного союзу увійшли на територію України для боротьби з більшовиками, однак фактично це обернулося окупаційним режимом, бо «союзники» захоплювали залізниці, склади зі зброєю та продуктами, розглядали українські ресурси як воєнну здобич. На ці дії українці відповідали бунтами, натомість німці незадоволених публічно карали, та погрожували спаленням сел.

У квітні 1918 року Центральна Рада ухвалює конституцію УНР, однак уряд втрачає свою силу, через складну військово-політичну ситуацію.

Скориставшись цією ситуацією, Петро Скоропадський, що мав підтримку у німецького командування проголошує себе гетьманом. У квітні 1918 року УНР фактично перестала існувати, натомість була проголошена Українська держава. Протягом семи місяців влади гетьманського правління вдалося значно покращити економічну та політичну ситуацію в Україні. Було проведено лагідну українізацію, відкрито два університети та українську академію наук, створено Головне управління в справах мистецтва та національної культури, запрацювали промисловість, транспорт та торгівля. На міжнародній арені Українську державу визнано серед низки країн, було укладено мирний договір з радянською Росією, що забезпечило мир та спокій на сході країни.

Втім, поразка Четвертого союзу у Першій світовій війні призвела до погіршення становища Української Держави. Намагаючись втримати владу, гетьман підписує договір з білогвардійськими силами, що передбачало втрату

16

17

Україною суверенітету. Опозиційні до гетьмана партії, провели таємне засідання, на якому утворили тимчасовий верховний орган УНР - директорію, на чолі з Володимиром Винниченком. В результаті цього перевороту - УНР повертає собі владу. Однак вже через місяць більшовицька Росія починає другу війну проти України.

Паралельно з цими подіями, на заході українських земель у жовтні 1918 року проголошують Західноукраїнську Народну Республіку (ЗУНР). 22 січня 1919 року відбувся акт злуки УНР та ЗУНР. Це було довгоочікуване воз'єднання історично українських земель. Утім, військових і політичних сил не вистачало для протистояння радянській агресії. Тож 2 лютого 1919 року Український уряд був вимушений знову покинути Київ, а територія України зазнала нового поділу. Подальшу боротьбу очолив Симон Петлюра, якого В.Ленін вважав найбільшим ворогом радянської влади. У січні 1921 року Симон Петлюра створив у Польщі партизансько-повстанський штаб під керівництвом Юрія Тютюнника. Зібравши сили, вони готували антибільшовицьке повстання. На території України його

підготовкою займався Центральний український повстанський комітет (ЦУПКом). Повстання мало розпочатися 12 березня 1921 року, але Польща не надала обіцяного озброєння, тож повстання відклали до осені 1921 року.

Утім, до того часу чекістам вдалось знищити керівництво ЦУПКому, що зірвало можливість повалення більшовицького режиму.

17  
18

### **2.3. Життя і творчість Миколи Хвильового у контексті 1920-1930х років**

Микола Хвильовий є однією з провідних постатей культурного й політичного життя України міжвоєнного часу (1920–1930-ті роки). Він належав до лідерів українського літературного модернізму та став представником покоління митців, відомого згодом як «Розстріляне відродження». За радянських часів його спадщина, а подекуди й саме ім'я, перебували під суворою забороною: книги вилучалися з бібліотек, а згадки про автора викреслювалися з літературних довідників і оглядів. Лише наприкінці 1980-х років, коли радянська цензура почала занепадати, інтерес до Хвильового знову активізувався. Відтоді його ім'я постало в ряду ключових діячів української культури першої половини XX століття.

Повертаючись до історії, у 1923 році завершилася відкрита боротьба України проти більшовиків. Встановивши в Україні свою владу, більшовики проголосили політику масової та потужної українізації. В школах та університетах активно почали вивчали українську мову, газети видавали

українською, театральні вистави ставилися українською мовою. Для зайняття посад обов'язковою умовою було знання української мови, створювалися спеціальні мовні курси та іспити для робітників. Попри це, частина радянських чиновників упереджено ставилися до українізації, вважаючи українську мову «мовою селяків».

Але які насправді причини українізації, які мотиви мали більшовики? У 1920-ті роки, попри захоплення більшовиками більшої частини українських територій, значна частина населення України залишалася національно-свідомою, та не сприймала більшовицьку політику. Тоді окупанти вирішили розробити тактичний план, ідейним натхненником якого став Йосип Сталін. Суть цього плану полягала у здобутті довіри українців, шляхом маніпуляцій мовним та

18

19

культурним питанням. І план спрацював, відсоток людей, що були невдоволені політикою більшовиків значно зменшився, і водночас дав поштовх до розквіту української культури, літератури та театру.

У цей період Харків став культурним центром, де сформувалося покоління прогресивних україномовних інтелектуалів та митців. Серед них особливе місце посів Микола Хвильовий (справжнє ім'я - Микола Фітельов). У 1916 році М. Хвильовий брав участь у війні, де перейшов на бік комуністів, воюючи проти армії УНР. На початку 1920-х років М.Хвильовий переїхав до Харкова, де активно будував кар'єру письменника. У цей час він щиро вірив у комуністичну ідеологію, засновану на принципах братерства та вірності.

У 1924 році письменник написав новелу «Я(Романтика)», у якій художньо переосмислив події Першої світової війни. Головний герой твору - чекіст, що присуджує людей до розстрілів. У внутрішньому світі героя борються дві сутності: комуніст та людина. В кульмінаційній частині новели головний герой змушений вбити власну матір, щоб залишитися справжнім чекістом, та зберегти «вірність ідеї». Після видання новели, більшовицька влада почала прискіпливо придивлятися до М.Хвильового.

У 1925 році Микола Хвильовий видав публіцистичну статтю, у якій закликав українців орієнтуватися не на Москву, а на Європу. Він різко критикував залежність української культури від російської традиції, та наголошував на необхідності європейської інтеграції.

«Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше втікати..Наша орієнтація - на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми... Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства».

[Хвильовий, 1926 р. , ч. 11, с.2-8]

Того ж року М. Хвильовий згуртував навколо себе прибічників, та заснував спілку ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури). Члени

19

20

спілки видавали альманах та журнал, де висвітлювалися реальні проблеми тогочасного суспільства. Наприклад, поема Павла Тичини «Чистила мати картоплю» описувала життя післяреволюційного українського села. Твори Григорія Епіка «Непія» та «Восени» розповідає про те, як радянська система змінює ідейних більшовиків, і робить з них підступних людей. Багато подібних публікацій викликали гостре обурення та скандали з боку більшовиків, і породжувався страх - втратити контроль над масами.

У 1927 році Микола Хвильовий виїхав до Європи. За офіційною версією – на лікування від туберкульозу, проте існують свідчення, що справжньою метою подорожі були зустрічі з українськими діячами підпільних організацій, щоб розповісти про дійсну загрозу більшовиків для української культури. Однак, радянські спецслужби мали агентів і за кордоном, тож усі дії та висловлювання М. Хвильового швидко ставали відомими чекістам. На ВАПЛІТЕ почався сильний тиск: від членів спілки вимагали розірвати зв'язки з Хвильовим, і врешті організація розпалася.

У цей період більшовицька влада запровадила термін «хвильовізм», який кваліфікували як націоналістичний ухил в літературі. Під це звинувачення потрапили усі однодумці Хвильового. Намагаючись врятувати своїх товаришів,

Микола написав «покаянний лист» у газету «Комуніст». У публікації автор відмовився від своїх поглядів і гасла «Геть від Москви», визнавши його «помилковим». У березні 1928 року М. Хвильовий повернувся у Харків, сподіваючись, що ситуацію у країні можна змінити.

Тоді ж він оселився у Будинку «Слово» - спеціально збудованому житловому комплексі для письменників. У ньому були просторі кімнати, їдальня, дитячий садок для дітей літераторів, в кожній квартирі встановили телефони, а на даху обладнали солярій. Здавалося, це була справжня письменницька мрія. Насправді будинок став пасткою для тогочасних митців

20

21

України. Будинок «Слово» став чудовим інструментом контролю: усі квартири прослуховувалися, обслуговуючий персонал був завербований спецслужбами. У квартирі Хвильового, у якій він мешкав з дружиною та донькою часто збиралися товариші-письменники, та ділилися своїми творчими плодами. Але ніхто не здогадувався, що їх зустрічі проходили під наглядом.

На початку 1930-х років Сталін побачив загрозу існуванню радянського режиму, і стрімко почав згортати процес українізації. У 1930 році Хвильовий отримав партійне завдання написати серію статей проти Спілки визволення України(СВУ). Більшовики запевняли, що група українських інтелігентів, на чолі з академіком Єфремовим готували збройне повстання проти радянської армії. Насправді справа СВУ була сфабрикованою, і Хвильовий усвідомлював, що вимушений писати брехню.

У 1933 році запроваджено новий український правопис, дуже наближений до російської мови. Селян почали загоняти до колгоспів, забирати землі та збіжжя, розпочався страшний голодомор. На вулицях Харкова стали з'являтися виснажені люди, і змарнілі діти, що просили їсти. Містом розповсюджувалися чутки про небувалий голод на селах. Письменники, що харчувалися у їдальнях також відчули погіршення забезпечення, але ніхто не уявляв катастрофа яких масштабів розігрується по Україні. Навесні М. Хвильовий разом з товаришем

Аркадієм Любченко поїхав у редакційне відрядження на Полтавщину, де на власні очі побачив трагедію українського села. Повернувшись до Харкова, він перебував у стані шоку, багато пив, та благав людей пробачити йому за власні помилки.

12 травня 1933 року чекісти посеред ночі заарештували Михайла Ялового. І тоді Хвильовий збагнув, що ніякі каяття не допоможуть, що виховане ним покоління письменників буде знищене. Наступного дня М.Хвильовий застрелився у власній квартирі, залишивши дві передсмертні записки. В одній з

21

22

них він зазначив, що арешт Ялового означає «розстріл цілої Генерації». Його самогубство стало знаком для усіх тодішніх письменників - процес запущений, ворог дихає у потилицю.

І М. Хвильовий мав рацію, того ж року хвиля репресій прокотилася по культурних колах: театральних діячів, письменників та художників відправили у сталінські табори, а згодом розстріляли. Це покоління митців увійшло в історію під назвою «Розстріляне Відродження». Українізація стала справжньою приманкою, якою більшовики вдало скористалися. Кульмінацією терору став 1937 рік, коли в урочищі Сандармох кати НКВС розстріляли 1111 в'язнів, серед загиблих - Лесь Курбас, Микола Куліш, Микола Зеров, Валер'ян Підмогильний та багато інших. Це було свідоме й систематичне знищення української нації.

## **2.4. Діапазон постановок новели Миколи Хвильового «Я(Романтика)» в театрах України та за її межами**

Проаналізувавши історичний контекст доби, відображений у новелі та в якій творив М. Хвильовий, можна зробити висновок, що автор порушив надзвичайно важливі проблеми та явища післяреволюційного періоду, переосмисливши такі поняття, як ЧК, революція та комунізм. Хвильовий, так би мовити, зруйнував ідеалізований образ чекіста та системи більшовицької влади. Він зняв «рожеві окуляри» з суспільства і показав, що ЧК — це не люди з «чистими руками», а справжній «чорний трибунал», позбавлений будь-яких моральних якостей. Потрапивши у систему більшовицької влади, людина перестає належати собі: її особистість розколюється з кожною живою душею, приреченою на смерть.

З огляду на те, що твори М. Хвильового перебували під суворою забороною аж до 1980-х років, неважко зробити висновок: діапазон театральних постановок в Україні та поза її межами був у край обмеженим.

У сучасних інтерпретаціях режисери зверталися до новели М. Хвильового «Я (Романтика)» не лише з метою нагадати суспільству про трагічні події революції, а й для того, щоб простежити паралелі між минулим і сьогоденням. Усі постановки об'єднує думка про те, що навіть через століття ворог залишається тим самим — із тими ж антигуманними й фанатичними методами завоювання влади.

У 2017 році в Донецькому академічному драматичному театрі м. Маріуполя відбулася прем'єра вистави «Насувається гроза» за новелою М. Хвильового «Я (Романтика)». Постановку здійснила режисерка Євдокія Тихонова. На жаль, встановити акторський склад не вдалося через знищення Росією будівлі театру та його архіву у березні 2022 року. За збереженими уривками відеозаписів можна побачити, що основним сценографічним

елементом була рухома стіна з дощок. Костюми акторів відтворювали одяг чекістів того періоду: головний герой Я з'являвся у чорному плащі, доктор Тагабат та Андрюша — у військовій формі. Образ матері було підкреслено білою сукнею, яка символізувала світло у душі головного героя.

Акторська гра вирізнялася натуралістичним характером, усі сценічні образи були вибудовані відповідно до класичних канонів. У своєму інтерв'ю режисерка наголошувала, що актуальність вистави полягає в демонстрації того, як люди іноді готові жертвувати собою та навіть близькими, заради ефемерної фанатичної ідеї.

Наступна вистава за мотивами новели відбулася у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра. Її постановником став харківський режисер Олександр Середін. Прем'єра вистави «Романтика» відбулася 15 червня 2019 року. На відміну від постановки Євдокії Тихонової, Олександр Середін запропонував нетривіальне сценічне вирішення, перенісши дію у простір дитячого садка, де герої постають в образах дітей. Переглянувши уривки вистави, можна стверджувати, що режисер відійшов від першоджерела: його інтерпретація не є буквальним перенесенням тексту твору на сцену. Однак, попри те, що Олександр Середін написав власну інсценізацію новели, її тема, ідея та проблематика не були втрачені, а навпаки — стали основою вистави «Романтика». Персонажі у постановці виглядають зовсім інакше, адже режисер не лише переосмислив їхні образи, а й вигдав нові обставини, у які вони потрапляють.

Очевидним є прагнення режисера відверто провокувати глядача, спонукаючи його до роздумів над питанням: чому молоді, світлі люди піддаються темряві й самі стають носіями зла?

Першим, що постає перед глядачами, є сценографія. Напівблакитні й білі стіни створюють гнітючу, некомфортну атмосферу, якою просякнута вся вистава.

Актори на сцені існують не побутово: вони імітують дітей 4–5 років, декламують віршики, грають, ображають одне одного та насміхаються. Серед «дітей», ролі яких виконують Сергій Коршиков, Антон Вахліовський, Олександр Комаренко, Дмитро Соловійов та Михайло Досенко, присутня також постать Матері — у вигляді виховательки. Цю роль по черзі виконують Тетяна Круліковська та Ксенія Ніколаєва.

Костюми акторів — звичайні шорти, футболки та гетри, характерні для дітей, які згодом зазнають змін упродовж вистави.

Важливою складовою постановки є музичне оформлення: використання німецьких композицій, що суттєво впливають на свідомість глядача. 13 червня 2023 року камерний театр «Меланка» представив у Києві прем'єру вистави «Я (Романтика)». Режисер Денис Степчук визначив жанр постановки як «душевний блуд», що буквально означає втрату духовного орієнтиру. Ця інтерпретація максимально наближена до оригіналу новели: сюжет збережено, проте режисерське бачення поєднало елементи сучасності та історичної епохи, змальованої у творі. Вистава пронизана символізмом, що простежується як у сценографії, так і в акторській грі.

Декорація являє собою скляну кімнату з перегородками. Прикметно, що приміщення виглядає замкненим, однак глядач має змогу спостерігати все, що відбувається всередині. У центрі кімнати розташований дерев'яний стіл із документами та встановленим телефоном. У версії Дениса Степчука роль доктора Тагабата виконує жінка — Юлія Завалій (в іншому складі — Вадим Кирпатий). Цей персонаж, позбавлений будь-яких моральних якостей, співає пісні у моменти винесення смертних вироків і навіть одягає окуляри, щоб уникнути жаклих сцен. Його товариші, ролі яких виконали Максим Новгородський, Арсен Бойчук та Артем Метельський, закривають вуха навушниками під час страт підсудних. Режисер органічно поєднав драматичну

основу з пластичними елементами. Надзвичайно виразною є сцена, коли Артем Метельський у ролі головнокомандувача «чорного трибуналу» занурюється у власні марення, слухаючи музику в навушниках і виконуючи хореографічні рухи.

Підсудних заводять до кімнати у масках, на яких чекісти залишають свої підписи, що можна трактувати як символічне знеособлення людини, перетвореної на «звичайний папір». Вони зв'язані канатом. Ролі підсудних виконали Михайло Загайко та Тетяна Чухей.

У фінальній сцені головний герой Я разом із Матір'ю, роль якої зіграла Зоряна Максимець, виконують щемливу пісню. Згодом Я символічно накидає на голову матері чорний плащ, здійснюючи її вбивство. Наприкінці вистави постає перед глядачами образ загірної комуні - фанатичної, нейздійсненої мрії про мирне радянське життя.

Анатолій Левченко, виїхавши з окупованого Маріуполя у липні 2023 року, оселився в місті Кропивницькому, де поставив моновиставу «Я (Романтика)». Її прем'єра відбулася 9 грудня 2023 року у Кіровоградському обласному театрі ляльок. Виконавцем головної ролі став Владлен Коркотило. Інформації про цю постановку збереглося не багато, проте з наявних джерел можна зробити висновок, що режисер дотримувався сюжету новели. Сценографічне вирішення було доволі стриманим: у центрі сцени розташовано великий стіл, з обох боків якого, ймовірно, уявно «сидять» Дегенерат і Доктор Тагабат. Їхня присутність символічно позначена військовими елементами одягу, розміщеними на стільцях. На задньому плані, у вікні, з'являється образ Марії. Сам актор одягнений у військову форму часів революції. Спосіб акторського існування визначити складно, однак можна припустити, що Владлен Коркотило втілював усіх персонажів новели, адже це моновистава. З інтерв'ю стає зрозуміло, що режисер прагнув поставити перед глядачами ключове питання: чому людина піддається злу і як можна застерегти людство від повторення трагічних помилок.

Дуже промовисто новела Миколи Хвильового прозвучала в США у 2022 році у виконанні Slovo Theatre Group. У виставі брали участь акторки з Харкова — Вероніка Шустер, Олеся Захарова, Юлія Лінник та американська мисткиня Одрі Розі Деже. Проєкт вдалося реалізувати за фінансової підтримки американських меценатів. Прем'єра відбулася 2 грудня 2022 року в Кеннеді центрі у Вашингтоні — одному з найвпливовіших театральних майданчиків США.

Творча група, як вони самі зазначили, свідомо відмовилася від архаїчної ролі режисера та від класичного трактування теми й проблематики твору. Вони не зосереджувалися на образі злочинного «Я», розколі душі та виборі між фанатизмом і гуманізмом. Натомість акторки висвітлили тему Батьківщини та матері у своєму перформансі.

Головним завданням об'єднання стала популяризація української культури й розповідь світові про те, що відбувається в Україні, як Росія свідомо знищує українську націю та культуру.

Вистава перформативного характеру поєднувала документальні події російсько-української війни з 2014 року до сьогодення з оригінальним текстом новели «Я (Романтика)» та особистісними історіями. На прикладі персонажів твору акторки проводили паралелі із сучасними диктаторами та висміювали їх. Для впливу на глядача використовувалися різні засоби виразності. Так, образи Доктора Тагабата, Андрюші та Дегенерата були передані через гіпертрофовані потворні маски із застосуванням прийомів комедії дель арте. Сцени присудження до смерті вирішувалися метафорично: через чавлення виноградин чи кидання подушок об стіну. Також широко застосовувалися елементи пластичного театру. До прикладу: акторки бігли щосили, розповідаючи про пошук дороги додому. Важливу роль відігравали музичні й шумові акценти: виконавиці

використовували живий звук та пісню, зокрема пластично зображали рух потяга

тощо.

Отже, дослідження діапазону постановок новели М. Хвильового «Я (Романтика)» дає підстави стверджувати, що, попри минуле століття, цей твір не втрачає своєї актуальності. Режисери знаходять у ньому вражаючі паралелі із сучасністю та порушують на сцені важливі теми гуманізму й людяності. Інтерпретації новели можуть бути різними — від класичних до модерних, однак усі вони зберігають головний зміст і провідну ідею твору.

## **Висновки до розділу 2**

Історичний аналіз становлення жанру моновистави засвідчив передумови виникнення цієї форми, етапи її розвитку та трансформації, а також особливості класифікації й значення у міжкультурному часопросторі.

Витоки моновистави простежуються ще у первісні часи — у практиках шаманізму, коли акт виконання мав ритуально-драматичний характер. Подальшого розвитку ця форма набула в Давній Греції, зокрема під час святкувань Діонісій (VI–IV ст. до н. е.), де з хору виокремлювався один виконавець — гіпокрит. Згодом монологічна форма втілювалася у творчості вагантів та гістріонів — мандрівних акторів, у діяльності яких важливу роль відігравала активна позиція виконавця та донесення ідеї до широкої аудиторії.

У XIX–XX століттях окремі митці зробили значний внесок у розвиток жанру моновистави. Зокрема, Чарльз Діккенс, який активно гастролював з публічними читаннями власних романів, та Рут Дрейпер, що створювала унікальні сценічні образи, вражаючи глядачів майстерністю перевтілення. Формування монодрами як літературного жанру закріплюється на межі XIX–XX

століть, коли митці прагнули нових художніх форм, здатних передати

внутрішній світ людини й екзистенційні пошуки особистості.

Поняття «моновистава» визначено як сценічну реалізацію монодрами — театральну форму, у якій увесь художній матеріал подається через одного виконавця. Моновистави класифікуються за джерелом драматургії (адаптаційні та авторські) та за змістом (художні, автобіографічні, документальні).

Вивчення історичного контексту новели «Я (Романтика)» — Українська революція та культурні трансформації 1917–1920-х років, політика більшовиків — стало важливим підґрунтям для формування режисерського задуму моновистави. Досліджено складний період становлення української державності на початку XX століття, у контексті Першої світової війни, революційних подій 1917 року та більшовицького перевороту. Проаналізовано роль української інтелігенції у формуванні національної свідомості та створенні Центральної Ради як основи державотворчих процесів. Простежено причини й наслідки більшовицького терору, політичних репресій і громадянської війни, які зруйнували спроби побудови незалежної Української Народної Республіки. Вивчення біографії Миколи Хвильового у контексті культурно-історичних процесів дало змогу з'ясувати причини написання та глибинний підтекст новели «Я (Романтика)». Твір отримав сценічне життя в численних режисерських інтерпретаціях — від побутових рішень до експериментальних форм сучасного театру. Усі постановки, незалежно від часу, місця чи стилістики, звертаються до спільного кола питань: втрати гуманізму, духовного роздвоєння людини та фанатизму, що нищить особистість.

Аналіз показав, що режисери Євдокія Тихонова, Олександр Середін, Денис Степчук, Анатолій Левченко та Slovo Theatre Group не лише зберегли ідейне ядро твору, а й осучаснили його, підкресливши трагічну актуальність теми насильства і внутрішнього вибору.

### **РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА РОБОТИ РЕЖИСЕРА НАД МОНОВИСТАВОЮ ТА ВТІЛЕННЯ ВИСТАВИ «ХВИЛЯ» НА СЦЕНІ**

# ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ.Т.Г.ШЕВЧЕНКА

## 3.1. Режисерська експлікація вистави «Хвиля»

Експлікація вистави розкриває режисерський задум, ідейно-тематичний аналіз, жанрове визначення, художню складову та структуру постановки, що в повній мірі відображають концепцію вистави «Хвиля» за новелою Миколи Хвильового «Я (Романтика)».

### Актуальність.

Ми живемо у буремні часи, коли світ щоденно стикається з численними подіями — іноді трагічними, а іноді сповненими надії та краси. Розвиток людства невпинно рухається вперед: винаходяться нові технології, відкриваються наукові горизонти, розробляються інноваційні пристрої та роботи. Водночас ми не можемо оминати реальність війни, яка триває сьогодні в нашій країні.

Усі події, що відбуваються довкола, частково формують людину й суспільство загалом. Для когось вони стають руйнівними: людина втрачає власну цілісність, губить своє «я». Інші ж, навпаки, загартовуються, стають сильнішими, мудрішими та продовжують рухатися вперед, попри втрати й біль. Щодня ми стоїмо перед вибором — від найменшого побутового до життєво визначального. Чи випити каву в затишному кафе, чи задонатити на потреби військових? Чи стати на захист країни, чи обрати еміграцію та відмову від боротьби?

Подібний вибір поставав і перед героєм новели «Я (Романтика)» Миколи Хвильового. Його дилема була трагічною та надскладною, але все ж вибір існував — як він існує у кожній людині. Герой, на жаль, обрав хибний шлях: спершу став чекістом, а згодом вчинив найбільший злочин — убив власну матір. Це

символічне втілення трагедії людської душі, коли ідеологія та фанатична віра у «вищу мету» знищують моральні орієнтири й людяність.

Історія має циклічний характер: жахливі події, здавалося б, минулих епох повторюються знову. Сьогодні українці опинилися у страшному часі, коли життя щодня перебуває під загрозою, і ми засинаємо без упевненості, що прокинемося наступного ранку. Українські чоловіки й жінки на фронті щодня зустрічаються з абсолютним злом, із жорстокістю та смертю, проте саме їхня стійкість і здатність не втратити себе визначають, яким буде наше майбутнє.

Саме тому особливо важливо дослідити тему формування особистості на тлі воєн, революцій і суспільних катаклізмів. Якими залишаються наші моральні орієнтири? Що робить нас людьми у часи випробувань? Як не схибити й не втратити власну сутність? Як, зрештою, залишитися людиною? Усі ці питання покликані розкритися перед глядачами у моновиставі «Хвиля».

У виставі я також розгляну низку ключових проблем. Насамперед це суспільно-історичні конфлікти. Моя мета полягає не у відтворенні конкретних історичних подій, а у спробі узагальнити трагедії воєн, революцій і переворотів, що спіткали людство в різні часи. У цьому контексті важливо торкнутися проблеми фанатизму та безумовної віри в ідеологію, адже саме вона виявляється надзвичайно небезпечною й хибною. Також у виставі акцентується увага на проблемі взаємин між людьми різного соціального статусу, коли особа, наділена владою, дозволяє собі знецінювати людське життя та свавільно вирішувати долю інших, прирікаючи їх на смерть.

Не менш значущими у виставі постають морально-етичні проблеми. Передусім, це вибір між людяністю та так званим «революційним обов'язком». Герой новели вже давно втратив моральні орієнтири, тому механічно підписує кожну постанову із вироком «розстріляти». Такий вибір демонструє трагедію особистості, яка поступово втрачає совість і внутрішню свободу.

31

32

Окремий блок становлять психологічні та особистісні конфлікти. Упродовж вистави глядачі мають змогу простежити процес формування й трансформації особистості героя: від початкових сумнівів і душевних мук до

глибоких внутрішніх розколів і остаточного краху. Головний герой переживає страхи, галюцинації, піддається маніпуляціям і провокаціям з боку «товаришів», що поступово руйнує його внутрішній світ. Зрештою він не витримує цього тиску і перетворюється на бездушну машину-вбивцю, повністю втрачаючи людські риси.

Героя «Я», змальованого М. Хвильовим, я перенесла у запропоновані обставини чистилища. Дія відбувається після його смерті, коли він вже прожив життя, сповнене фатальних помилок. За ці провини він потрапляє у своєрідне пекло, де змушений проживати своє існування наново, десятки тисяч разів опиняючись у тих самих подіях, здійснюючи той самий вибір і знову переживаючи ті самі душевні муки та страждання. Чистилище постає перед глядачем як берег океану, а герой на початку з'являється немов щойно народжена світла душа. Підлога засипана піском, у якому приховані предмети-тригери минулого. Пісок — нежива субстанція, символізує попелище часу. Море ж уособлює вирій життя, з якого викидає героя. Глядачі спостерігатимуть, як він вимовляє перше слово — «мама», робить перший крок, зазнає перших невдач у школі, зустрічає перших недобрих товаришів, а згодом перетворюється на чекіста.

У другій частині вистави герой виноситиме вирок, що прирікають людей на смерть, і водночас мучитиметься в агонії та видіннях матері, образ якої постає перед його очима. Він прагнутиме повернутися додому, відчуті тепло материнської любові, та зрештою не помітить, як у його кабінеті постане момент, коли йому доведеться винести вирок смерті для власної матері. Ця подія остаточно зруйнує його внутрішньо. Але чи вб'є син свою матір? Це питання

32

33

залишиться відкритим, адже з цього моменту коло замикається: події повторюються знову, і глядачі знову бачать тіло, що гойдається від хвиль моря, знову чують перше слово й колискову.

Отже, **тема** вистави: Формування особистості на тлі воєн, революцій та

суспільних катаклізмів.

**Надзавдання:** Усвідомити, що саме Людина формує своє життя, і кожен її вчинок має наслідки. Прагніть вчиняти за покликом совісті та зберігати людяність, попри труднощі життя!

**Наскрізна дія:** Внутрішнє прагнення героя слідувати за світлом душі, діяти відповідно до морально-етичних принципів та наслідувати гуманістичні цінності.

**Головна проблема** полягає у фанатичній відданості ідеології та сліпій вірі у фантастичне майбутнє — стані оманливому, який розумово пригнічує людину та майже повністю керує її життям, зводячи вчинки до насильства, катувань і вбивств.

**Головний конфлікт** має морально-психологічний характер. Він полягає у боротьбі між гуманізмом і фанатизмом. Перед головним героєм постає вибір: вбити матір і залишитися вірним ідеології та її принципам, або не вбивати і, тим самим, зрадити комуну.

**Основні події вистави:**

Вихідна подія: Більшовицький переворот 1917 року та наслідки Першої світової війни, що призвели до становлення системи більшовицького терору.

Основна подія: Внутрішня боротьба героя між залишками людяності та беззастережним виконанням революційного обов'язку.

Центральна подія: Роздвоєння особистості героя Я, що втілює конфлікт між гуманізмом і фанатичною відданістю ідеї.

33

34

Головна подія: Втрата героєм моральних орієнтирів і цінностей під тиском ідеологічної фанатичності.

Фінальна подія: Усвідомлення героєм своєї «вищої мети» — прагнення до утопічної «загірної комуни», яке водночас знаменує його духовну

катастрофу. **Жанр** вистави я визначила як психоделічна драма. Розглянемо поняття психоделічний стан.

Психоделічний стан — це стан, за якого свідомість людини змінюється, сприйняття світу та речей набуває іншого характеру, а процес усвідомлення стає інтенсивнішим. Такі стани можуть бути спричинені психічними розладами або впливом психоактивних речовин. У цьому стані людина переживає ілюзії та галюцинації, має змінене сприйняття внутрішнього світу, може відчувати містичні переживання, а іноді — навіть психоз.

Термін «психоделічний» походить від двох грецьких слів: ψυχή (душа, дух) і δῆλος (той, що проявляє), тобто буквально означає «той, що проявляє душу».

Розглянемо основні риси психоделічного стану та їх прояв у виставі: 1. Посилене сприйняття.

У виставі головний герой переживає всі події та емоції через власне тіло — у ньому «живуть» усі персонажі. Він буквально перевтілюється в них, роблячи це гіперболізовано. Музика та звуки набувають особливої глибини і чіткості. Оскільки музика є однією з провідних складових вистави, герой сприймає її на глибинному рівні, реагуючи майже всіма органами чуття: зором, слухом, нюхом і дотиком.

2. Посилена емоційність.

Герой проживає широкий спектр емоцій, вивільняючи їх через пластичний рух і монолог.

3. Синестезія.

Синестезія — це стан, коли подразнення одного органу чуття викликає відгук в іншому. Наприклад, людина може бачити кольори, коли чує звуки, або відчувати запахи, коли бачить певні кольори. У виставі це проявляється через світлові та звукові ефекти, які відображають внутрішній стан персонажа.

Під час епізоду, коли герой виносить вирок смерті й переживає «неймовірний екстаз», використовується музика композитора Антона Байбакова, що працює у жанрі електронної та експериментальної музики, поєднуючи IDM, арт-поп, постіндастріал, ембієнт і нойз. Цей момент підсилюється світловим рішенням — страбоскопом. Крім того, герой щоразу відчуває запах м'яти, коли бачить образ матері; цей ефект посилюється за допомогою реального аромату ефірної олії м'яти у глядацькій залі.

#### 4. Виникнення візуальних ефектів.

Герой переживає численні галюцинації. Образ матері періодично з'являється, застерігаючи його від саморуйнування. Герой відчуває, ніби мати пестить його по голові й заколисує, тоді як глядач бачить, що він робить це сам.

Також з'являються численні ілюзії: валіза, яка в різних епізодах постає як шкільний портфель, душа, дитина, подушка, натовп черниць, уламок снаряда чи підвал.

#### 5. Зміна сприйняття простору.

Протягом вистави герой мандрує свідомістю різними локаціями. Маєток розстріляного шляхтича, де оселився «чорний трибунал комуни», він сприймає як замок із піску, який сам і будує. Дорога, якою він веде черниць на розстріл, постає перед глядачем як темний тунель із променем світла, що постійно змінює своє розташування.

#### 6. Зміна сприйняття часу.

У виставі час має форму замкненого кола — від народження до смерті і знову до народження. Для героя і глядача події розгортаються динамічно, подекуди застосовано прийоми уповільнення та прискорення часу. 7. Зміна мислення.

Логічне мислення послаблюється, натомість посилюється образне. Перед героєм постають символічні постаті — матері, загірної комуни, власної душі. Наприклад: душа постає у вигляді валізи, яку герой постійно ховає й береже. 8. Повернення переживань раннього дитинства.

Герой знову переживає стан дитинства — не лише у спогадах, а на екзистенційному рівні. У першій частині вистави він розмовляє з матір'ю, грається солдатиками, стрибає й малює на піску.

#### 9. Переживання смерті та народження.

У фіналі герой проходить через символічне переродження, переживаючи смерть і нове народження. Це вирішено за допомогою прийому циклічності подій.

Характерно, що психоделічний стан часто порівнюють із хвилею: певний час відчувається пауза, коли «дія спадає», а потім настає нова хвиля — і всі відчуття нарастають із новою силою. Саме тому назва моновистави «Хвиля» символічно відображає сутність цього переживання.

Драма, у свою чергу, досліджує внутрішні переживання та конфлікти через призму емоцій окремої особистості або суспільства. На перший план виходить внутрішній світ персонажа, який визначає його вчинки.

Отже, жанр психоделічної драми повністю відповідає задуму, атмосфері та художньому рішенню вистави.

#### **Робота з актором та пластичне рішення.**

У виставі актор втілює п'ять образів: Голову Чорного трибуналу комуни (Я), Доктора Тагабата, Дегенерата, Андрюшу та Матір. Основним принципом акторського існування є метод фізичного театру.

*Голова Чорного трибуналу комуни (Я)* — молодий чоловік близько 25

років. Його пластика імпульсивна, парадоксальна, але водночас послідовна, впевнена та чітка. Рухи можуть варіюватися від невпевнених, мінімалістичних до гіперболізовано активних.

На початку вистави герой постає перед глядачем в образі дитини. Він не грає дитину, а радше досліджує себе, своє тіло й голос — подібно до новонародженого, який тільки-но пізнає світ. У цій частині особливо важливо передати невинність і світло душі персонажа, який лише вступає в життя.

У подальшому розвитку вистави пластика актора поступово змінюється, «формується» під впливом подій, які він переживає. Наступний етап — період дорослішання та перебування у школі: рухи стають більш впевненими, різкими.

З появою «товаришів» герой намагається знайти власну ідентичність через тілесне вираження, відповісти собі на питання — хто він є. Під впливом пластики інших персонажів він формує власну. З цього моменту рухи стають ламаними, імпульсивними; актор здатен упродовж кількох секунд перейти від активного стану до пасивного.

*Доктор Тагабат* втілюється за допомогою правої долоні актора, за принципом лялькового театру — «рука як персонаж». Актор «оживлює» руку, наділяючи її самостійним життям, діями та мотивацією. Створюється враження, що рука керує тілом актора. Таке рішення підкреслює, що всі персонажі, яких актор утілює, є не лише частинами душі героя «Я», а й фізичними складовими його власного тіла.

37

38

*Дегенерат* постає у гіперболізовано спотвореному пластичному образі старого чоловіка, який кульгає, спирається на палицю, має горб і лише одне око. Його пластика різка, уривчаста, чітка; рухи характеризуються ритмікою стакато.

*Андрюша* має рухи невпевнені, хвилеподібні, розмиті та нечіткі, що

створює образ молодого, нерішучого парубка, який бере під сумнів власні дії та рішення. В окремих епізодах Андрюша постає у вигляді голуба — цей образ актор передає пластично, за допомогою двох долонь.

*Мати* втілюється мінімалістично та статично. У виставі є лише два епізоди, у яких актор перевтілюється в цей образ.

Вагому частину вистави становлять пластичні етюди та елементи хореографії, які створюють емоційну атмосферу, формують ритм сценічного простору та підсилюють драматургічну напругу моновистави. **Просторове рішення.**

Місце дії — чистилище, берег океану, який упродовж вистави символічно трансформується у різні простори: хатину, де герой «Я» провів дитинство, шкільне приміщення, маєток розстріляного шляхтича, міські вулиці, підвал та поле.

Для створення сценічного простору використано тканину пісочного кольору, що спадає з верхньої частини задника через куби різних розмірів майже до глядацької зали. Її плавні лінії та рухи нагадують хвилі моря. Підлога майданчика засипана піском, що дозволяє актору взаємодіяти з простором, створюючи ефект живої, мінливої поверхні. Таке рішення забезпечує можливість трансформації місця дії за допомогою зміни підсвічування тканини та роботи з піском.

Костюм головного персонажа виконано у символічній манері. Основу становлять штани та сорочка світло-молочного кольору, що мають дірки та прорізи. Ці елементи костюма символізують світло новонародженої душі, та

38

39

водночас досвід минулого життя. Згодом актор одягає шинель із обірваним лівим рукавом, та асиметричною довжиною. Шинель підкреслила становлення героя, як чекіста, та зношеність і внутрішню розірваність персонажа.

Візуальна складова моновистави також виступає потужним інструментом емоційного та смислового впливу на глядача, адже кожен може інтерпретувати

сценографію та костюм крізь призму власних асоціацій і досвіду. Постає питання: чи це хвилі моря, чи, можливо, приховані під тканиною події минулого життя? Таким чином, сценографія та костюм стають матеріальним втіленням внутрішнього світу героя, його спогадів, емоцій і переживань.

### **Композиція.**

#### Експозиція

##### *1 епізод «Народження»*

Вистава розпочинається під звуки хвиль океану. Із глибин постає тіло актора, що повільно гойдається у такт хвиль. Актор, який виконує роль персонажа Я, раптово приходить до тями, намагається вимовити перше слово, досліджує власне тіло, робить перші рухи й розповідає глядачам про матір.

#### Зав'язка

##### *2 епізод «Дні перед грозою»*

Монолог героя перериває звук грози. Ми бачимо, як він бавиться з канатом та солдатиками, малює на піску, іноді спілкується з мамою й розповідає про події війни. Згодом він знаходить валізу й чує шкільний дзвоник. Герой сідає за парту, кепкує з однокласників, за що його викликають до дошки — знову лунає дзвоник.

#### Розвиток дії

##### *3 епізод «Мої товариші»*

39

40

У цьому епізоді актор пластично відтворює й знайомить глядача з образами Доктора Тагабата, Андрюші та Дегенерата, розповідаючи про сутність кожного з них і вплив, який вони мають на нього.

##### *4 епізод «Моє перше “розстрілять”»*

Доктор Тагабат виносить смертний вирок підсудному. Андрюша намагається заперечити, та Тагабат лише жорстоко сміється. Перед головним

героєм постає образ матері, він чує голос із телефону про події на фронті, а також власні думки. Герой намагається знайти трубку, звідки долинає голос, і зрештою відповідає, що не бачить виходу з цієї ситуації. Образ матері віддаляється, і він знову повертається до своєї реальності.

#### *5 епізод «Гра у хованки»*

Актор виконує пластичний етюд самотності героя. Потім він будує будинок із піску, розповідаючи про «мертве місто», яким блукає. Побудувавши свій «чорний трибунал комуни», він згадує, скільки душ лежить на його совісті. Знову чує голос із телефонної трубки, який нагадує, що провина ще більша. Герой намагається втекти від себе, потрапляє у дім, де виріс, запалює свічку й лягає поруч із матір'ю. Вони ведуть короткий діалог: мати жаліє сина й заколисує його. Раптово герой здригається, починає гарячково складати пісок у валізу, запевняючи себе, що все це — лише ілюзія, прояв його слабкості та людяності, яку він мусить приховати. Зібравши пісок, він сприймає валізу як дитину, колише її, намагаючись захистити від світу, та виконуючи пластичний етюд.

#### *6 епізод «Калюжі крові»*

Звучить голос із телефону, який повідомляє про ситуацію на фронті. Актор шукає джерело звуку й знаходить канат, захований під піском. Скручуючи його, натрапляє на іншу трубку, з якою виконує пластичний етюд, після чого засинає. Прокинувшись, він створює образ Андрюші — голуба, використовуючи долоні. Між ними відбувається діалог: Андрюша просить відпустити його на

40

41

фронт, що викликає обурення героя. Тоді він дістає трубку з проводом і починає допит підсудних, які відповідають йому голосами з телефону. Розлючений, він обриває дзвінок, кидає трубку, а потім бере солдатиків і починає з ними гратися, інтерактивно взаємодіючи з глядачами, після чого ставить фігурки на куб і збиває їх пальцями.

#### *7 епізод «Мій м'ятежний сину»*

Актор пластично втілює образ Дегенерата, який повідомляє, що схопили

натовп черниць. Герой переживає хвилю екстазу. Актор виконує хореографічний етюд, під час якого Дегенерат вводить черниць у кабінет. Персонаж Я намагається вимовити слово «розстрілять», але його тіло не слухається, він не може закінчити фразу. Раптом у натовпі черниць він бачить матір. Доктор Тагабат насміхається з його слабкості. Герой відкриває валізу, звідки висипається пісок, і зізнається, що його «Я» розкололося. Він наказує відвести черниць у підвал, відштовхує валізу, тікає, переживає душевний розпач. Щосили актор біжить на місці, та згодом зупиняється. У цей момент він бачить метелика, створеного рухом долонь, який кружляє над декораціями. Відбувається діалог із Андрюшою, який просить відпустити матір, що знову викликає лють героя.

#### *8 епізод «Сторож душі»*

Актор відтворює пластичний етюд у момент вибуху бомби. Герой розповідає, як опинився у підвалі. Він сідає поруч із валізою, імітує відкриття дверей, веде діалог із Дегенератом, розуміючи, що той є «сторожем його душі». Далі герой повідомляє про евакуацію, гарячково збирає речі у валізу, протягує канат через її ручку, зав'язує вузол. У цей час веде розмову з Доктором Тагабатом, який знущається з нього. Герой вибухає гнівом, намагається задушити його мотузкою, але враз відчуває власну безсилість.

#### Кульмінація

#### *9 епізод «На шляху до загірної комуни»*

41

42

Світло гасне. Актор працює з ліхтариком, освітлюючи своє обличчя, залу та сценічний майданчик. Герой розповідає, як вони вели черниць на розстріл. Знову спалахує світло: він ставить у центрі валізу, прив'язану мотузкою, і виконує пластичний етюд, у якому тягне її за собою. Знеможений, сідає на валізу й ділиться душевними переживаннями. Потім перевтілюється в образ Доктора Тагабата, який дає йому вибір. Герой підводиться, відкриває валізу, розгортає мотузку, та йде по ній наче над прірвою. Далі повторює пластичний етюд зі свічкою, лягає на валізу, прокидається, кличе матір і промовляє, що мусить її

вбити. Задуває свічку.

### Розв'язка

#### *10 епізод «Переродження»*

Актор повільно гойдається на сценічному майданчику під звуки хвиль.

Приходить до тями й тихо вимовляє перше слово — «мамо».

### **Звуко-шумове оформлення.**

Звуко-шумове оформлення відіграє вагомую роль у моновиставі «Хвиля». Воно допомагає розкрити внутрішній світ героя та створити необхідну атмосферу.

Особливістю звуко-шумового оформлення є використання музики, написаної сучасним композитором Антоном Байбаковим. Майже вся дія вистави підсилена композиціями у жанрах електронної та експериментальної музики.

Музика поєднує у собі елементи IDM, арт-попу, постіндастріалу, ембієнту та нойзу. Композиції поєднують ритми танцювальної музики з експериментальними структурами. Ця музика характеризується нестандартними розмірами, ламаними бітами, складними гармоніями, атмосферними та абстрактними звуками. Також у ній використовуються довгі звучання, дрони, природні шуми, спокійні гармонії, спотворення, фідбек, електронні та механічні шуми.

42

43

У музиці Байбакова відчувається ціла палітра життя, що глибоко резонує з внутрішнім світом героя та розвитком дії. Подекуди музика звучить ледь помітно — лише електронні короткі сигнали, схожі на гудки або тріск рації. В інших епізодах використано жіночий і дитячий голоси, шум міста, сміх, биття посуду та інші звуки, які органічно інтегруються у концепцію вистави.

Загалом музика Антона Байбакова є самодостатньою художньою складовою, тому існування актора у виставі набуває пластичності — ніби музика виходить із його внутрішнього світу. Такий звуковий простір допомагає створити

медитативну та водночас тривожну атмосферу.

### **Світлове рішення.**

Світлове рішення вистави має метафоричний характер. Світло використовується не як яскравий акцент, а як точковий інструмент вираження. У постановці застосовано вертикальні та горизонтальні промені, кожен з яких має символічне навантаження. Вертикальні промені акцентують увагу глядача на персонажі в ключових мізансценах, тоді як горизонтальні — слугують метафорою життєвого шляху героя. Використання сліпучого світла та страбоскопу виступає символом галюцинацій та психічних коливань персонажа. Заливки синього, червоного та білого кольорів змінюють сприйняття сценічного простору та емоційний тон епізодів.

Особливої виразності набуває епізод «На шляху до загірної комуни», у якому переважає темрява, а єдиним джерелом світла є невеликий ліхтарик у руках актора. Такий прийом створює ефект «світла в кінці тунелю», що символізує пошук надії.

Таким чином, світлове рішення не лише формує візуальну структуру вистави, а й поглиблює її концептуальний зміст.

**Темпоритм** вистави має стрімкий характер. Події розгортаються динамічно та безупинно, із постійною зміною місць дії та ситуацій. В окремих

43

44

епізодах застосовується ефект уповільнення часу, який дозволяє глядачеві глибше усвідомити зміст подій і внутрішні переживання героя.

### **3.2. Особливості режисерської роботи з актором у форматі моновистави та втілення множинності образів**

Моновистава вимагає скрупульозної роботи режисера з актором на всіх рівнях — від внутрішньої логіки до фізичного існування персонажа. Перший етап режисерської роботи починається із застольного періоду. Важливо встановити основні події вистави, здійснити ідейно-тематичний аналіз, розібрати запропоновані обставини, обговорити конфлікти, мотиви, прагнення та завдання персонажа, якого втілюватиме актор.

Після цього етапу режисер має визначити жанр та спосіб існування актора на театральному майданчику. У моєму випадку жанр вистави «Хвиля» визначено як психоделічну драму, а провідним способом акторського існування обрано фізичний театр.

Фізичний театр — це жанр, у якому сюжет розкривається засобами тілесної дії. Рух тіла стає провідним виражальним інструментом, тоді як діалог і монолог відходять на другий план. Тіло актора виступає головним носієм сенсу. Фізичний театр поєднує елементи танцю, пантоміми, музики, звуку та візуальних ефектів. У цьому жанрі рух може існувати як самостійний художній елемент або поєднуватися зі словом (діалогом чи монологом) для посилення виражального впливу.

Визначившись із жанром та способом акторського існування, варто перейти до однієї з найважливіших частин підготовки моновистави — фізичної підготовки та психофізичного акторського тренінгу.

Для роботи на цьому етапі я звернулася до навчального посібника Степана Бондарчука «Майстерство актора. Мімограмота».

Роботу ми розпочали з освоєння руху тіла у просторі. Першим етапом стала організована хода в такт музики, до якої поступово додавалися інші рухи різними частинами тіла, що поєднувалися у ритмічно-пластичний малюнок.

Таким чином, ми налагодили рушійну силу акторського існування — перший крок до формування пластичної складової вистави.

Наступним завданням стало дослідження руху як виражальної категорії — з точки зору швидкості, сили та розмаху.

Інтенсивність руху: сильний, кволий, середній.

Швидкість руху: швидкий, повільний, середній.

Розмах руху: великий, малий, середній.

Таке дослідження дозволило простежити можливості тіла актора у контексті подальшої роботи над моновиставою.

Далі розпочалася робота над метром, темпом і ритмом, адже кожен рух на сцені має свій темп, розмір і ритм, які в моновиставі створює актор. Робота над внутрішнім ритмом допомагає зберігати правильний темпоритм вистави, що особливо важливо, оскільки він повністю залежить від одного виконавця.

Наступним етапом стала робота над станами — активним, пасивним та орієнтаційним, а також над напрямками руху: вперед, назад, угору, вниз, убік. Це дослідження допомогло простежити, як сприйняття різних психоемоційних станів впливає на зміну положення тіла.

Особливо цінним стало дослідження власного автентичного руху, що призвело до остаточного зняття тілесних затисків та досягнення свободи руху актора.

Наступним важливим етапом на шляху створення моновистави у роботі з актором є формування сценічного образу. У випадку, коли моновистава передбачає втілення двох або більше персонажів, як у моїй роботі, необхідно детально опрацювати кожного з них.

Передусім, варто повернутися до застольного періоду та проаналізувати кожного персонажа: продумати його біографію, визначити прагнення, мотиви,

внутрішні конфлікти. Важливо вибудувати причинно-наслідкові зв'язки, простежити лінію ролі та з'ясувати характер персонажа.

Наступним кроком цього етапу є пошук характерності та фізичного проявлення персонажа. Цю частину роботи доцільно виконувати за допомогою методу тренінгу.

У моновиставі «Хвиля» актор втілює п'ять персонажів: Голову чорного трибуналу комуни (Я), Доктора Тагабата, Андрюшу, Дегенерата та Матір. Оскільки у роботі актор діє за принципами фізичного театру, нашим завданням було створити перебільшені, виразні, яскраві образи, що максимально відрізнялися б за пластикою та внутрішнім наповненням. Чітке знання й усвідомлення сутності кожного персонажа сприяє досягненню цього результату. Пластичне втілення персонажів було вибудовано за допомогою занурення актора, як персонажа у п'ять ритмів:

- легато — ритм спокою, рухи перетікають, немов хвиля;
- стакато — ритм сили та різкості, рухи мають чіткий початок і завершення;
- хаос — ритм непередбачуваності, коли актор не знає, яким буде наступний рух;
- лірика — ритм легкості, польоту, вільних і повітряних рухів;
- нерухомість — ледь помітний ритм та рух, подібний до того, як росте рослина чи рухаються хмари.

У кожному з ритмів актор рухався так, як би рухався його персонаж у межах цього стану. Завдяки такому дослідженню вдалося віднайти для кожного персонажа власну, оригінальну пластику та «мову руху», що відповідає його характеру та внутрішній сутності.

Таким чином, актор виокремив у персонажі Я пластику молодої, романтичної особи. Це образ юнака, який під тиском обставин та соціуму зазнає

внутрішнього зламу. Саме ламкість рухів, різка зміна ритмічних малюнків, об'єму та швидкості руху стали пластичним підґрунтям створення сценічного образу. В образі Я переважає ритм хаосу – це непередбачуваність та хаотичність рухів, коли переплітаються усі ритми в діях героя.

У пошуках створення образу Доктора Тагабата ми зупинилися на його втіленні за принципом лялькового театру. Долонь правої руки актора стала уособленням Доктора Тагабата. Таке рішення було зумовлене впливом цього персонажа на Я — на його рішення, поведінку та вчинки. Наступні персонажі також отримують фізичне втілення у тілі головного героя, таким чином формуючи карикатуру більшовицької влади. Доктор Тагабат постає найтемнішою частиною душі Я — тією, що керується насильством, антигуманними методами досягнення мети та беззаперечною вірою в абстрактну ідею. Цей образ вирізняється яскравим хриплим голосом, сміливістю й різкістю у пластичному вираженні. Основний ритм Доктора Тагабата – це хаос.

Образ Андрюші, навпаки, протиставляється образу Доктора Тагабата. Разом з актором ми віднайшли його вираження через роботу грудної клітини. Адже Андрюша — це світло і добро, що живуть у віддаленій частині душі персонажа Я, поряд з серцем. Серед усіх персонажів його вирізняє мовна вада — заїкання.

Наступним кроком у створенні образу Андрюші стало введення символу голуба, який з'являється протягом вистави та пластично відтворюється актором за допомогою долонь. У пластичному втіленні образу Андрюші переважає ритм легато, що характеризується плавністю та повільністю рухів.

Образ Дегенерата було втілено через око, адже у моновиставі він постає як наглядач, «сторож душі» Я. Як і Доктор Тагабат, Дегенерат уособлює ще одну грань зла. Актор знайшов пластику погорбленого дідуса, який кульгає на одну ногу та має лише одне око — це передається через заплющення одного ока й активну роботу зіниць. Дегенерата виділяє низький, хриплий тембр голосу.

Основний ритм Дегенерата – стакато, що характеризується чіткістю та

конкретністю рухів.

Образ Матері втілено статично, щоб вирізнити її серед персонажів, що втілюють зло, і водночас піднести над ними. Мати — це душа головного героя, те, що неможливо побачити, але можна відчувати. Основний ритм персонажа Мати — нерухомість, що характеризується ледь помітним рухом у просторі.

Після роботи над створенням сценічного образу розпочинається найтриваліший етап — репетиції вистави у вигородах, а далі — репетиції зі звуковими та шумовими ефектами. Оскільки вистава має пластичний характер, музичний матеріал для моновистави я підготувала ще на етапі тренінгу, щоб актор поступово звикав до звукового середовища.

Цей етап відзначається структурованою побудовою вистави — від початку до фіналу. У роботі з актором на цьому етапі надзвичайно важливо налагодити діалог і комунікацію для створення єдиної творчої ідеї. Адже саме актор стає центральною фігурою, яка зі сценічного майданчика доносить основні наративи постановки. Також важливо працювати в тісному творчому тандемі та надавати акторові певну свободу, оскільки саме його акторські знахідки часто стають вдалими елементами сценічного втілення.

Коли виставу вибудовано, починається детальна робота над відпрацюванням усіх епізодів. На цьому етапі можуть відбуватися численні зміни: деякі елементи додаються, інші — відкидаються.

Наступним етапом стають прогонні та технічні репетиції, під час яких об'єднуються всі складові постановки, і вистава остаточно набуває свого завершеного вигляду. Формально на цьому етапі співпраця режисера з актором завершується, однак на практиці вона триває й після прем'єри — іноді режисер може вносити корективи або давати додаткові вказівки вже під час показів.

Підсумовуючи особливості режисерської роботи з актором у форматі моновистави та втілення множинності образів, слід зазначити, що успішність

творчого процесу значною мірою залежить від тісної співпраці між режисером і актором. Практичну підготовку доцільно розпочинати із застільного періоду, у межах якого здійснюється детальне опрацювання драматургічного матеріалу, аналіз мотивів персонажів та побудова внутрішньої логіки кожного образу. Важливим складником режисерської роботи є пошук пластичної виразності через застосування психофізичних тренінгів і розвиток тілесності актора. Не менш значущим є створення умов для творчої свободи виконавця — можливості шукати, експериментувати та проявляти власне бачення образу. Завдання режисера полягає у тому, щоб м'яко спрямовувати цей пошук, надаючи необхідні орієнтири й підтримуючи цілісність художньої концепції вистави.

### **3.3. Специфіка роботи режисера над моновиставою**

Жанр моновистави вимагає дещо іншого підходу режисера до роботи над

постановкою. Розглянемо характерні риси цього жанру. Спираючись на них, виокремимо специфіку режисерської діяльності у процесі створення моновистави.

### 1. Сценічна адаптація літературного першоджерела.

Значна кількість моновистав ґрунтується на прозових творах, документах, листах та інших літературних джерелах. Першою специфічною рисою в роботі режисера над моновиставою є інсценізація літературного матеріалу. У цьому випадку режисер виступає також як драматург і здійснює драматургічну обробку тексту.

Режисерові передусім необхідно глибоко проаналізувати першоджерело, щоб коректно створити інсценівку, визначити ідею, тему та надзавдання, а також сформулювати задум вистави. Після цього можна переходити до перетворення літературного матеріалу на драматургічний текст.

Залежно від творчого задуму, режисер може дописувати репліки, вводити персонажів, трансформувати опис дії в етюд, а оповідь — у монолог, коригувати композицію чи сюжет. Однак робити це слід виважено та обережно, зберігаючи авторський задум і смислову цілісність літературного твору.

### 2. Одноосібне виконання.

У моновиставі бере участь лише один актор, який виступає носієм усієї концепції та ідейної цілісності сценічного твору. Таким чином, робота режисера, що зазвичай охоплює взаємодію з великою акторською трупкою, звужується до співпраці з одним виконавцем. Відповідно, змінюється і сам підхід до постановки. Робота з актором набуває більшої глибини та деталізації на всіх рівнях. Особлива увага приділяється встановленню творчого контакту, налагодженню комунікації та формуванню довіри між режисером і актором.

51

52

Важливим завданням є також створення єдиного ідейного орієнтиру, що забезпечує цілісність вистави.

Не менш значущим аспектом є процес формування сценічних образів. У

колективних постановках режисер здебільшого надає загальні орієнтири для створення ролей — визначає риси характеру, психологічні особливості персонажів та основні обставини дії, тоді як подальша робота над образом стає безпосередньою відповідальністю актора.

У моновиставі ж режисер стає співавтором у створенні сценічного образу або декількох образів. У такому випадку режисер і актор виступають як творчі партнери-дослідники, які, використовуючи методи психофізичного тренінгу та застільного періоду, здійснюють детальний аналіз запропонованих обставин, ідейно-тематичний розбір матеріалу, визначають конфлікти, мотиви, характер і характерність персонажа. У результаті формується цілісний і художньо переконливий сценічний образ.

### 3. Множинність образів у межах однієї особистості.

У деяких моновиставах сюжет не передбачає наявності кількох персонажів, однак у більшості випадків цей прийом активно використовується. Створення та втілення кількох образів у межах однієї вистави стає неабияким викликом як для актора, так і для режисера.

Передусім, режисеру необхідно визначити, за якими принципами буде вибудовуватися акторське існування: побутовими, фізичними, метафоричними чи іншими засобами. Виходячи з обраного творчого підходу, режисер разом з актором має знайти виразні засоби розкриття кожного персонажа за допомогою акторського інструментарію — голосу, пластики, манери поведінки тощо.

Оскільки моновистава часто передбачає експериментальний характер постановки, втілення образів може здійснюватися не лише через акторську гру, а й через використання предметів, які набувають метафоричного значення, через

звук, музику чи навіть світлові рішення. У таких випадках важливу роль відіграють режисерська фантазія та індивідуальне художнє бачення. Водночас режисеру варто залишати простір для акторських пошуків та імпровізацій, які збагачують виставу.

#### 4. Психологічна глибина та сповідальний характер.

Моновистава, за своєю природою являє собою великий монолог, що охоплює внутрішні переживання, глибокі роздуми та розповіді героя. У цьому аспекті режисерська робота полягає у правильному вибудовуванні архітекτονіки вистави, а також у наданні їй відповідної форми — своєрідного обрамлення, яке допомагає розкрити авторський задум.

Важливо знайти баланс між формою та змістом, аби художнє рішення не переважало над ідейним наповненням.

Режисер разом із актором працює над побудовою сценічної дії та етюдів, щоб монолог набув сценічної динаміки, ожив і став повноцінною театральною інтерпретацією літературного або драматургічного матеріалу. У цьому процесі важливо дотримуватися логіки розвитку внутрішнього стану персонажа, темпоритму вистави та її емоційної цілісності.

#### 5. Інтимність комунікації з глядачем та камерність сценічного простору.

Моновистави зазвичай реалізуються на малих театральних сценах, що передбачає меншу кількість глядачів і зменшення дистанції між актором і аудиторією. У такому форматі режисеру важливо адаптувати акторське існування від великих сценічних форм до камерних. Якщо на великій сцені актор використовує масштабні жести й більш потужну голосову подачу, то на малій — його мова стає природнішою, а рухи — стриманішими та мінімалістичними.

Під час створення моновистави режисер має враховувати, що так звана «четверта стіна» між актором і глядачем майже не існує. Актор може вступати у

53

54

безпосередній діалог із публікою, застосовувати інтерактивні елементи, перетворюючи глядача на співтворця сценічної дії.

Розташування глядачів також може бути різним: вони можуть знаходитися навколо актора, по обидва боки сцени або на близькій відстані від виконавця. Така просторово-сценічна організація створює атмосферу інтимності,

що дозволяє глядачеві бути максимально залученим у події вистави. Це забезпечує інший рівень театрального досвіду, заснований на співпереживанні, співучасті та особистому включенні у процес сприйняття.

Отже, працюючи над моновиставою, режисеру й актору важливо тонко відчувати сценічний простір, у якому відбуватиметься дія, і вибудовувати сценічну дію з урахуванням специфіки майданчика, особливостей глядацького сприйняття та камерного формату постановки.

## 6. Експериментальність і гнучкість форми

Моновистава — це складний, експериментальний жанр, у якому експеримент стосується «актора, публіки, концепції постановки та нового прочитання текстів, свіжого погляду й оригінального сприйняття сценічного дійства» [Паві, 2006: 487]. Експеримент у роботі режисера над моновиставою починається з інсценізації літературного матеріалу та продовжується пошуками нових форм і засобів сценічного вираження у роботі з актором і глядачем. У цьому контексті експеримент є невичерпним і залежить від режисерської та акторської уяви.

До проявів експериментальності моновистави належить:

- Порухнення традиційної структури вистави (сюжету, часу, простору, дії).

Сюжет може розгортатися нелінійно, а час — набувати стрімкого або фрагментарного характеру. Дія може бути переміщена у нетрадиційні простори

— на вулицю, у підвал чи будь-який інший майданчик, що стає сценічним простором.

- Поєднання різних мистецьких форм — музики, відео, танцю, перформансу, мультимедіа.

У моновиставі кожен виражальний засіб має самостійну вагу. Елементи

вистави не підпорядковуються єдиному домінантному засобу, а зберігають свою художню автономію для спільного впливу. Завдання режисера — вибудувати гармонійну взаємодію цих форм так, щоб кожна з них «прозвучала» у структурі вистави й стала невід’ємною частиною цілісної концепції.

- Експериментальна робота з актором, у якій процес стає не менш важливим, ніж результат. Режисер зосереджується на глибинному дослідженні акторської природи, на пошуку органічних форм існування героя, що поєднує психологічну достовірність і пластичну метафоричність.

- Взаємодія з глядачем. У межах експерименту глядач може ставати активним учасником дії, а не пасивним спостерігачем. Моновистави нерідко створюються за принципами плейбек-театру, імерсивного або партисипативного театру, у яких важливою складовою є імпровізаційність акторської гри та максимальна залученість публіки, що має можливість впливати на хід подій.

7. Оновлений підхід до використання сценографії та реквізиту У моновиставі центральною фігурою залишається актор, тоді як усі інші сценічні елементи, як правило, зведені до мінімуму.

Декорації не є масштабними чи громіздкими, а кількість реквізиту обмежується лише найнеобхіднішими деталями, які набувають особливої символічної ваги.

Сценографія та реквізит у цьому контексті стають носіями метафоричного змісту: один предмет може наділятися декількома смисловими рівнями.

55

56

Наприклад, у виставі «Хвиля» використано канат, що протягом дії набуває різного значення — виступає символом пуповини, що зв’язує матір та дитину, далі трансформується у дитячу забавку, знаряддя вбивства, і зрештою — канат, яким йде головний герой, неначе над прірвою, перед вбивством матері.

Саме символічний підхід до створення матеріального світу вистави стає

одним із найвиразніших аспектів моновистави, адже він поглиблює художній зміст і робить сценічну форму багатошаровою для глядацького сприйняття. Тож у цьому випадку режисер повинен тісно співпрацювати з художником постановником моновистави для пошуку оригінальних рішень і формування нових художніх прийомів у виставі.

Отже, до специфіки роботи режисера над моновиставою належать інсценізація прозового матеріалу, тісна співпраця з актором, глибокий процес спільної роботи над втіленням сценічних образів, урахування камерності сценічного майданчика та інтимності комунікації з глядачем, а також експериментальність і сміливість у творчих пошуках та режисерських рішеннях — у музиці, світлі, декораціях, реквізиті, організації сценічного простору й побудові форми вистави загалом.

### **Висновки до розділу 3**

Створення експлікації до вистави «Хвиля» дало змогу творчо впорядкувати режисерський задум постановки. Виявлено особливості використання виражальних засобів у виставі, обґрунтовано її ідейний та тематичний зміст.

Практичне дослідження роботи режисера з актором у форматі моновистави здійснено на основі методів фізичного театру та тренінгової системи, запропонованої у навчальному посібнику Степана Бондарчука «Майстерство актора. Мімограмота». Виокремлено основні етапи роботи з

56  
57

актором у процесі створення моновистави: фізична підготовка, психофізичний тренінг, формування сценічного образу, репетиції у вигородах, репетиції зі звуко-шумовими ефектами, технічні та прогонні репетиції.

Досліджено специфіку режисерської роботи над моновиставою, що проявляється у сценічній адаптації літературного першоджерела, тісній співпраці режисера з виконавцем, детальному опрацюванні ролі під час застільного

періоду, у процесі психофізичного тренінгу та акторської імпровізації. Також визначено особливості роботи з камерністю сценічного простору, розташуванням глядачів, експериментальним характером жанру моновистави та організацією матеріального світу постановки.

Практична реалізація дослідження дала змогу закріпити здобуті знання у процесі втілення моновистави на малій сцені Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, прем'єра якої відбулася у листопаді 2025 року.

57  
58

## **ВИСНОВКИ**

У межах даного дослідження вдалося охарактеризувати джерельно методологічну базу, систематизувати сценічну історію психологічної новели Миколи Хвильового «Я (Романтика)» у театрах України та Європи, проаналізувати діапазон режисерських прочитань твору, створити концепцію вистави «Я (Романтика)», визначити ключові особливості режисерської роботи з

актором у форматі моновистави та виявити специфіку втілення множинності образів у цьому жанрі.

У ході дослідження детально проаналізовано поняття «моновистава», її витоки, передумови виникнення та розвиток. Також було визначено класифікацію моновистав за джерелом драматургії та змістом. Це дало змогу усвідомити, що моновистава — це жанр театрального мистецтва, особливістю якого є одноосібне виконання. Історичний аналіз дозволив простежити еволюцію форми моновистави від її зародження до сучасності. Встановлено, що моновистава завжди зберігала популярність серед глядачів і митців завдяки своїй мобільності, камерності та гнучкості форми.

Вивчення біографії Миколи Хвильового, подій Української революції та культурних трансформацій 1917–1920-х років, а також політики більшовиків дозволило визначити історичний контекст новели «Я (Романтика)».

Важливим етапом дослідження став аналіз діапазону режисерських прочитань новели «Я (Романтика)». Було виявлено п'ять вистав, реалізованих у 2017–2023 роках на сценах України та за її межами. Аналіз цих постановок підтвердив актуальність і глибину проблематики твору М. Хвильового, а також різноманітність сценічних інтерпретацій.

Робота над експлікацією власної вистави дала змогу систематизувати задум інсценізації: визначити її актуальність, ідейно-тематичний аналіз,

58  
59

проблематику та конфлікт, основні події, жанр, образну систему, стиль, композицію, атмосферу й пластику вистави.

На прикладі власної постановки моновистави «Хвиля» за новелою М. Хвильового «Я (Романтика)» виявлено особливості режисерської роботи з актором у цьому форматі: тісний творчий тандем режисера та виконавця, детальне опрацювання ролі засобами застільного періоду, психофізичного тренінгу та індивідуальної акторської імпровізації.

Дослідження дозволило виокремити специфічні риси роботи режисера над моновиставою, серед яких — сценічна адаптація прозового матеріалу, тісна співпраця з актором, розробка системи сценічних образів, робота в умовах камерного простору, інтимність комунікації з глядачем та експериментальність у реалізації творчого задуму.

59

60

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Безхутрий, Ю. І. Художній світ Миколи Хвильового: монографія. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. Доступ:  
<https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/0d1d005f-6aea-4fc3-9855-f34d800a592d/content>
2. Бондарчук, С. Майстерство актора Мімограмота. Харків: Мистецьке об'єднання «Хвиля», 2025.

3. Бортнік, Ж. І. Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття перша). Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія, 2021, Вип. 86, с. 56–62. — Доступ:

<https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/3871/3/Bortnik.pdf> 4.

Бортнік, Ж. І. Монодрама як об'єкт теоретичної та критичної рефлексії: історія досліджень. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія, 2020, Вип. 85, с. 75–80. — Доступ:

[https://www.academia.edu/31380930/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD%D1%96%D0%BA\\_%D0%96\\_%D0%86\\_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0\\_%D1%8F%D0%BA\\_%D0%BE%D0%B1\\_%D1%94%D0%BA%D1%82\\_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97\\_%D1%82%D0%B0\\_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97\\_%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97\\_%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F\\_%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%8C\\_%D0%96\\_%D0%86\\_%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD%D1%96%D0%BA\\_%D0%9F%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F\\_%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0\\_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA\\_%D0%B7%D0%B1\\_%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD\\_%D0%BD%D0%B0%D1%86\\_%D1%83%D0%BD\\_%D1%82\\_2015\\_%D0%92%D0%B8%D0%BF\\_91\\_%D0%A1\\_123\\_136](https://www.academia.edu/31380930/%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD%D1%96%D0%BA_%D0%96_%D0%86_%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_%D1%8F%D0%BA_%D0%BE%D0%B1_%D1%94%D0%BA%D1%82_%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D1%82%D0%B0_%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%97_%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%96%D1%97_%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F_%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BB%D1%96%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D0%96_%D0%86_%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%BD%D1%96%D0%BA_%D0%9F%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA_%D0%B7%D0%B1_%D0%A7%D0%B5%D1%80%D0%BD_%D0%BD%D0%B0%D1%86_%D1%83%D0%BD_%D1%82_2015_%D0%92%D0%B8%D0%BF_91_%D0%A1_123_136) 5. Босак, І.

Моновистава у постмодерному театрі: специфіка жанрових модифікацій [Електронний ресурс]. Knowledge, Education, Law, Management, 2020, № 4(32). DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.4.1.12> 6. В Маріупольському театрі покажуть прем'єру за новелою Хвильового. YouTube. — Доступ: <https://youtu.be/tHH3DQCdH08> 7. Гротовський, Є. Towards a Poor Theatre. Нью-Йорк: Simon & Schuster, 1968. — Доступ: [https://drive.google.com/file/d/1I1XDHV\\_-9VGCKYno3gdciSC6gF8ztCNI/view](https://drive.google.com/file/d/1I1XDHV_-9VGCKYno3gdciSC6gF8ztCNI/view)

8. Гротовський, Є. Театр. Ритуал. Перформер (пер. з пол.). Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 1999. — Доступ: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Grotovskiy\\_Yezhy/Teatr\\_Rytual\\_Performer.pdf?P\\_H\\_PSESSID=mki01dr2a587tlidr1p1g17mo4](https://shron1.chtyvo.org.ua/Grotovskiy_Yezhy/Teatr_Rytual_Performer.pdf?P_H_PSESSID=mki01dr2a587tlidr1p1g17mo4)

9. Дмитрова, Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру, Вип. 1. Київ: Держ. вид-во України, 1929. — Онлайн-версія: <https://omeka.nibu.kyiv.ua/s/nibu/item/2226>

10. Історія України. Навчальний посібник / ред. проф. М. П. Гетьманчук. Львів: ЛьвДУВС, 2015. — Доступ: <https://dspace.lvduvs.edu.ua/bitstream/1234567890/12/1/%d1%96%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d1%96%d1%8f%20%d1%83%d0%ba%d1%80%d0%b0%d1%97%d0%bd%d0%b8%202015.pdf>

11. Косінова, О. М., Капустянська, О. М. Мистецька практика технічних компонентів монологічного мовлення акторів. Мистецтвознавчі записки, 2022, Вип. 41, с. 171–176. — Доступ:

[https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4407/MZ\\_41\\_2022-171-176.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4407/MZ_41_2022-171-176.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

12. Куліш, В. Слово про будинок “Слово”. Спогади. Торонто: Гомін

України, 1966. — Доступ: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1741/file.pdf>

13. Ліпісівіцький, М. Л. Одноактна п'єса: еволюція змістового наповнення терміна. Наукові записки. Філологічні науки, Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2011, Вип. 1(15), с. 124–129. — Доступ: <http://eprints.zu.edu.ua/1199/1/06lmlznt.pdf>

14. Немченко, І. Ю. Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття (дис.). Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. — Доступ: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Nemchenko\\_Iryna/Novelistyka\\_M\\_Khylvovoho\\_v\\_konteksti\\_ukrainskoi\\_prozy\\_pochatku\\_KhKh\\_stolittia.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Nemchenko_Iryna/Novelistyka_M_Khylvovoho_v_konteksti_ukrainskoi_prozy_pochatku_KhKh_stolittia.pdf)

15. Нечаєнко, Т. В. Театр одного актора: комплементарність засобів і прийомів ідейно-емоційної виразності сценічного формотворення моновистав. Вісник НАККиМ, 2024, № 1, с. 404–409. — Доступ: [https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5499/Visnyk\\_2024\\_1\\_DOI-404-409.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5499/Visnyk_2024_1_DOI-404-409.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

16. Паві, П. Словник театру / пер. з фр. А. Сагаль, О. Сидор, С. Ставицька. Львів: ВНТЛ-Класика, 2006. — Доступ: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis\\_Patrice/Slovnyk\\_teatru.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovnyk_teatru.pdf)

17. Психоделічний досвід. Вікіпедія. — Доступ: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Психоделічний\\_досвід](https://uk.wikipedia.org/wiki/Психоделічний_досвід)

18. Руденко, М. Декодування знаків: Французька революція та Паризька комуна як ключ до інтерпретації наративної стратегії в новелі Миколи Хвильового «Я (Романтика)». Актуальні проблеми гуманітарних

наук, 2021, 3(37), с. 117–123. — DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-3-18>

19. «Романтика». За мотивами новели Миколи Хвильового «Я

(Романтика)». Київський академічний театр драми і комедії. — Доступ: <https://old.drama-comedi.kiev.ua/Vistavi-teatru-v-repertuari/romantyka.html>

20. Суспільне Кропивницький. «Я (Романтика)». У

Кіровоградському театрі ляльок підготували прем'єру (7 грудня 2023). — Доступ: <https://suspilne.media/kropyvnytskiy/634396-a-romantika-u-kirovogradskomu-teatri-lalok-vidrozdzuut-vecirnu-scenu/>

21. Тизер до вистави «Я (Романтика)». YouTube. — Доступ: <https://youtu.be/pBX5BzdTLCM?si=7KJFawC1EoSkumwx>

22. «Я (Романтика)». Камерний театр «Маланка». — Доступ: <https://malanka.theater/інше/я-романтика/>

23. «Я (Романтика)». У Кіровоградському театрі ляльок – прем'єра. (YouTube) — Доступ: [https://youtu.be/H\\_9lgnersok?si=YENXSeK3YPTmOOBK](https://youtu.be/H_9lgnersok?si=YENXSeK3YPTmOOBK)

24. Allain, P. Physical Actor Training 2.0: new digital horizons. — Доступ: [https://kar.kent.ac.uk/75962/?utm\\_source=chatgpt.com](https://kar.kent.ac.uk/75962/?utm_source=chatgpt.com)

25. Barba, E. The Crossroads of Theatre: An Anthology.

26. Barba, E. (1972). Odin Teatret: Physical Training / dir. Enzo Biscardi. Holstebro: Odin Teatret Archives, 1972. (Відеоматеріал). <https://youtu.be/qgLnkzkwtRk?si=6H85xhAo9w63eoHx>

27. Barba, E. The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology. London: Routledge, 2008. — Доступ: [https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134818204\\_A25036947/preview/9781134818204\\_A25036947.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134818204_A25036947/preview/9781134818204_A25036947.pdf)

28. Bayne, T., Carter, O. Dimensions of consciousness and the psychedelic state. Frontiers in Human Neuroscience, 2018. — Доступ: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6146157/>

29. Brockett, O. G., & Hildy, F. J. History of the Theatre. Boston: Pearson Education, 2014. — Доступ:

<https://www.pearson.de/media/muster/ext/9781292037745.pdf> 30. Brook,

P. The Empty Space. New York: Touchstone, 1996. — Доступ:

<https://studfile.net/preview/4083724/>

31. Carhart-Harris, R. L., et al. Neural correlates of the psychedelic state as determined by fMRI studies with psilocybin. PNAS, 2012. — Доступ:

[https://www.researchgate.net/publication/221808942\\_Neural\\_Correlates\\_of\\_the\\_Entheogen\\_State\\_as\\_Determined\\_by\\_fMRI\\_Studies\\_with\\_Psilocybin](https://www.researchgate.net/publication/221808942_Neural_Correlates_of_the_Entheogen_State_as_Determined_by_fMRI_Studies_with_Psilocybin)

32. Grotowski, E. Towards a Poor Theatre. New York: Simon & Schuster, 1968. — Доступ: [https://drive.google.com/file/d/1I1XDHV\\_-9VGCKYno3gdcISC6gF8ztCNI/view](https://drive.google.com/file/d/1I1XDHV_-9VGCKYno3gdcISC6gF8ztCNI/view)

33. Hodge, A. Twentieth-Century Actor Training. — Доступ: <https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Twentieth%20Century%20Actor%20Training%20Actor%20training.pdf>

33. Izenour, G. C. Theatre building. Encyclopaedia Britannica. — Доступ: <https://www.britannica.com/art/theater-building>

35. Jacques Lecoq: Innovator of Physical Theatre. Theater Without the Drama. — Доступ: <https://theaterwithoutdrama.com/portfolio/jacques-lecoq/>

36. Kemp, R. The Embodied Performance Pedagogy of Jacques Lecoq. 2016. — Доступ:

[https://www.researchgate.net/publication/308839921\\_The\\_embodied\\_performance\\_pedagogy\\_of\\_Jacques\\_Lecoq](https://www.researchgate.net/publication/308839921_The_embodied_performance_pedagogy_of_Jacques_Lecoq)

37. Kosma, M. The Embodied Nature of Physical Theatre: Artistic Expression, Emotions, Interactions. — Доступ:

[https://www.researchgate.net/publication/379048152\\_The\\_embodied\\_nature\\_of](https://www.researchgate.net/publication/379048152_The_embodied_nature_of)

38. Kurbas.org.ua. Система роботи Леся Курбаса: Альманах 13 [Електронний ресурс]. — Доступ:

<https://kurbas.org.ua/projects/almanah13/kurbasivski13.pdf>

39. Lehmann, H.-T. Postdramatic Theatre. — Доступ:

[https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann\\_Hans\\_Thies\\_Postdramatic\\_Theatre.pdf](https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans_Thies_Postdramatic_Theatre.pdf)

40. Logie, L. Developing a Physical Vocabulary for the Contemporary Actor. New Theatre Quarterly, 1995. — Доступ:

[https://www.academia.edu/104198298/Explanations\\_and\\_Implications\\_of\\_Physical\\_Acting](https://www.academia.edu/104198298/Explanations_and_Implications_of_Physical_Acting)

41. Moving Bodies: Jacques Lecoq and Drama Education in Australia. — Доступ: <https://njdrama.scholasticahq.com/article/33377-moving-bodies-jacques-lecoq-and-drama-education-in-australia/attachment/84814.pdf>

42. Peter Brook: Teachers' Resource (AW spreads). V&A Museum. — Доступ:

[https://www.vam.ac.uk/\\_data/assets/pdf\\_file/0011/256592/Peter\\_Brook\\_AW\\_spreads.pdf](https://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0011/256592/Peter_Brook_AW_spreads.pdf)

43. Petersen, D. D. Changes in Expressive Movement with Actor Training. Body, Space & Technology, 2009, 8(1). — Доступ:

<https://doi.org/10.16995/bst.129>

44. Slovo Theater Group: Mothermotherland – Millennium Stage (2 грудня 2022). YouTube. — Доступ:

[https://www.youtube.com/live/2sRVRBLD4Rg?si=x\\_vO7LQuPsDZ8wm6](https://www.youtube.com/live/2sRVRBLD4Rg?si=x_vO7LQuPsDZ8wm6)

45. The Open Door: Essays on Theatre by Peter Brook.

## **ДОДАТКИ**

Додаток А. Афіша:



66

67

Додаток В. Програмка:

Додаток С. Публікації та статті:

<https://share.google/ygiUjnsHR6ZNTIkSa>

<https://www.facebook.com/share/16VHBEepxR/?mibextid=wwXIfr>

<https://www.instagram.com/reel/DQZCMTPjLsi/?igsh=MTlhNnAyeTVuN2d0eg==>

Додаток D. Інтерв'ю:

<https://youtu.be/8LSUkBWZkBc?si=j4ECpcH7d5xlpIR>

<https://youtu.be/OEy9lbUUIv0>

Додаток Е. Промо ролик до моновистави «Хвиля»

[https://youtube.com/shorts/C3zV7iGVqRE?si=6EUE\\_sn\\_wdyHbiVx](https://youtube.com/shorts/C3zV7iGVqRE?si=6EUE_sn_wdyHbiVx)

Додаток F. Світлини з прем'єри та репетиційного процесу роботи над виставою:











70

71





71

72





