

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

**СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ГАННИ-ПАННИ У ПРОЄКТІ  
«КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПЛКУ» О. ЗАБУЖКО:  
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня Магістр

за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво»

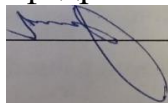
Виконала:  
Здобувачка вищої освіти за  
ОПП Сценічне мистецтво  
**Ілона ПЕЛИХ**

Науковий керівник:  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка, завідувачка кафедри  
театрознавства ХНУМ імені  
І.П. Котляревського  
**Юлія ЩУКІНА**

Рецензент:  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри театрознавства  
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого  
**Лілія ДАНИЛЕЙКО**

Допущено до захисту:  
в.о. завідувача кафедри

Лілія Петренко



« 12 » грудня 2025 р.

Харків, 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРУ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ» В ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ</b> .....	9
1.1 Джерельна та методологічна база дослідження.....	9
1.2 Літературно-філософський аналіз повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку».....	15
1.3 Театр як простір морально-ритуальної інтерпретації: від художнього слова до сцени.....	20
<b>РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОВІСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ»</b> .....	25
2.1. Сценічна концепція першої в українському театрі постановки «Калинова сопілка» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва.....	25
2.2. Інші сучасні інтерпретації постановок «Калинова сопілка» на сучасній українській сцені: досвід Києва та Одеси.....	29
<b>РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ГАННА-ПАННА: КАЗКА ЗАГУБЛЕНИХ ДУШ» ЗА МОТИВАМИ ПОВІСТІ О. ЗАБУЖКО</b> .....	34
3.1. Репертуарна історія та сценічна реалізація вистави.....	34
3.1.2.«Ганна-Панна: казка загублених душ» – режисерсько-акторська концепція та особливості сценічного втілення твору у Чернівецькому народному театрі малих форм «Темп» (Центральний Палац культури).....	36
3.1.3. Простір і сценічне моделювання.....	42
3.1.4. Режисерські підходи та художня концепція вистави «Ганна-Панна. Казка загублених душ» .....	50
3.2. Специфіка висвітлення ролі Ганни-Панни у творчому проєкті. Автоетнографічна і практико-орієнтована реконструкція ролі.....	57
3.2.1. Вхідження в роль – інтеграція методів у практику (сцена за сценою)....	65
3.2.2. Підсумок. Узагальнення результатів автоетнографічної реконструкції ролі.....	94

<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>98</b>
<b>СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>100</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>110</b>

## ВСТУП

У сучасному українському театрі все активніше звертаються до авторських прочитань фольклорних і літературних джерел як способу осмислення посттравматичного досвіду суспільства. Постановка «Казки про калинову сопілку» у цьому сенсі відкриває нові можливості для сценічного дослідження національної ідентичності, архетипів жіночої свідомості та етичного вибору в межах ритуально-міфологічного простору. **Актуальність дослідження** зумовлена тим, що повість Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» формує унікальний культурний простір для осмислення архетипів, моральних виборів і механізмів внутрішньої трансформації, які сьогодні стають ключовими для українського суспільства в умовах глибоких соціальних і ціннісних змін.

Попри наявність окремих постановок, сценічна історія цього твору залишається малодослідженою: цілісне наукове вивчення сценічних втілень «Казки про калинову сопілку» в українському театрі досі відсутнє, а тому необхідним є аналіз різних режисерських підходів, способів акторського існування та принципів трансформації літературного тексту у сценічну подію. До того ж, не лише опрацювання художньо-етичної природи твору, а й дослідження його сценічної історії. У цьому контексті важливим є комплексне вивчення самого твору, його художньо-етичної природи, сценічних прочитань у Харкові, Києві, Одесі та Чернівцях, а також авторського проєкту, який доповнює науковий дискурс практичним досвідом реконструкції ролі. Таке дослідження дозволяє простежити, як літературний текст трансформується на сцені залежно від режисерської концепції, акторської техніки, ритуально-міфологічної стилістики та соціокультурних контекстів, і водночас відкриває новий вимір вивчення українського театру як простору морального та психологічного осмислення сучасності. Адже, великий, різноманітний, неспокійний і сьогодні світ навколо нас. Багато в людині всього, що вона сама собі обирає свідомо чи ні, як і в даному творі висвітлюється розповідь про вічну боротьбу добра і зла, яка відображається ніби в дзеркалі, у стосунках між героями, підкреслюючи складність людської душі. Ця вічна тема була і є актуальною. Ще сягаючи своїм корінням у прасюжет Біблії про Каїна та Авеля, який прослідковуємо у повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку».

Через втілення повісті на театральній сцені Чернівців, пропонується підняття морально-етичних питань для переосмислення цінностей, зокрема моральності, таланту, відповідальності, людяності, які часто піддаються випробуванням та резонують у багатьох сферах життя.

Вистава інтерпретує повість «Казка про калинову сопілку» Оксани Забужко в рамках ритуально-міфологічного театру з елементами символізму та експресіонізму, поєднуючи архетипічні фольклорні мотиви з глибокою моральною проблематикою. Через історію Ганни-Панни розкривається перетин особистої та колективної пам'яті, де міф оживає в акторській грі, пластичній драматургії та семіотично насиченій сценографії. Символічні костюми і декорації, а також атмосферна звукова партитура, вокал, формують емоційно асоціативний простір, що занурює глядача у міфопоетичний наратив, сприяючи глибшому осмисленню тем зради, помсти, спокуси, спокути та жіночої долі в традиційній культурі.

**Об'єкт дослідження** – художні та філософські особливості повісті «Казка про калинову сопілку» Оксани Забужко та її сценічна історія. **Предмет дослідження** – сценічний образ Ганни-Панни у проєкті «Казка про калинову сопілку» О. Забужко в Чернівецькому народному театрі «Темп» в інтерпретаційному аспекті.

**Мета** – проаналізувати морально-філософські засади повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» через сценічну інтерпретацію, зокрема такі теми, як вибір, жертва, любов, внутрішнє очищення через труднощі, і визначити їхній вплив на формування сучасних культурних і суспільних цінностей.

**Завдання дослідження:**

1. Сформувати джерельну та методологічну базу дослідження, окресливши наукові підходи, що застосовуються до аналізу твору та його сценічних інтерпретацій.
2. Здійснити літературно-філософський аналіз повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку», визначивши ключові смислові, архетипні та етичні концепти твору.
3. Проаналізувати театр як простір морально-ритуальної інтерпретації,

простеживши механізми переходу художнього тексту в сценічну дію. 4.

Дослідити сценічну концепцію першої української постановки «Калинова сопілка» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва, визначивши її художні, режисерські та інтерпретаційні особливості.

5. Проаналізувати інші сучасні інтерпретації постановок «Калинова сопілка» на українській сцені — київську, одеську, встановивши спільні та відмінні режисерські підходи.

6. Розкрити режисерсько-акторську концепцію творчого проєкту «Ганна Панна: Казка загублених душ» у Чернівецькому театрі «Темп», описавши особливості сценічного втілення.

7. Охарактеризувати простір і принципи сценічного моделювання у постановці «Ганна-Панна: Казка загублених душ».

8. Проаналізувати режисерські підходи та художню концепцію постановки «Ганна-Панна. Казка загублених душ», визначивши їхній вплив на створення смислового та емоційного простору вистави.

9. Визначити специфіку висвітлення ролі Ганни-Панни у творчому проєкті, окресливши автоетнографічні й практико-орієнтовані принципи реконструкції ролі; проаналізувати процес входження в роль та інтеграції методів у практику, здійснивши поетапний (сцена за сценою) розбір акторської роботи.

**Наукова новизна** полягає у дослідженні існуючих сценічних інтерпретацій твору «Казка про Калинову сопілку» і представленні оригінального підходу до інтерпретації головного персонажу твору, заснованого на авторському досвіді сценічного втілення, що дозволяє розкрити нові аспекти його образу та функціонування на театральній сцені.

**Практичне значення одержаних результатів** – важливим є практичне втілення на сцені, яке спрямоване на виховання моральних цінностей, формування відповідальності за власний вибір та залучення до критичного мислення. Теоретичне дослідження має значення для розвитку освітніх та просвітницьких програм, результати можуть стати основою для тренінгів, майстер-класів і культурно-просвітницьких проєктів, які допоможуть розвивати особистісні

якості, поглибити розуміння взаємозв'язку між вибором і наслідками, а також підвищити обізнаність громадськості щодо важливості моральних орієнтирів у сучасному суспільстві.

Вистава була показана у вересні 2025 року та має перспективу для гастролей, участі в фестивалях. Отримані результати були апробовані під час практичного сценічного втілення в Чернівецькому театрі «Темп», що стало основою для подальших творчо-освітніх ініціатив, зокрема тренінгів від режисерки театру та індивідуального авторського тренінгу від виконавиці головної ролі та авторки даної магістерської роботи та обговорень із глядачами після вистав.

**Апробація дослідження** відбувалася у межах виступу на VI міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, місто Харків, 14 – 15 листопада 2025 року, назва доповіді «Специфіка висвітлення ролі Ганни-Панни у творчому проєкті. Автоетнографічна і практико-орієнтована реконструкція ролі». Також було опубліковано тези «Ідейно-художні особливості творчого проєкту «Ганна Панна: казка загублених душ за мотивами повісті О. Забужко «Казка про калинову сопілку»» у збірці матеріалів наукового журналу «Креативний простір» 2025 № 32, сторінки 30-31.

**Структура магістерської роботи** вибудована відповідно до логіки наукового дослідження, узгоджена із сформульованою метою та поставленими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох основних розділів, що поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків.

Загальний обсяг роботи 122 сторінки, кількість позицій у списку використаних джерел – 76.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРУ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ» В ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

## 1.1. Джерельна та методологічна база дослідження

Джерельна база дослідження включає в себе: наукові статті з питань драматичного театру, зокрема, акторських технік таких авторів як Н. Гусакова, В. Штефюк, В. Сподарець.

У кваліфікаційному дослідженні нами було опрацьовано базові тексти практиків театру 20-го століття: Антонена Арто, Леся Курбаса, Єжи Гротовського, Пітера Брука, Михайла Чехова, а також наукову статтю театрознавиць Н. Владимирової, М. Гринишиної, присвячену «ритуальній сцені» А. Арто.

Проблемам філологічних інтерпретацій повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» присвячено опрацьовані у дослідженні наукові статті авторів М. Жадлун, К. Саржинська, А. Ліснич, І. Олійник.

Інформацію про методи мистецтвознавчого аналізу було почерпнуто з методичного посібника О. Клековкіна «Мистецтво: методологія дослідження» Методологічне підґрунтя для аналізу постмодерного літературного твору надали такі важливі праці як «Дискус модернізму в українській літературі» Соломії Павличко, «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї Тамари Гундорової. Методологічні засади аналізу ролі Ганни-Панни у творчому проєкті знайшли підкріплення К. Елліс, А. Едамс, А. Бочнер (а саме їхню концепцію про автоетнографію).

Окрему групу джерел утворили рецензії на вистави за повістю «Казка про калинову сопілку» таких авторів як І. Куліченко, Г. Павленко, Л. Кохан, В. Резніченко, Г. Олійник, Г. Коротенко-Молдован.

Оскільки у роботі аналізуються вистави з поточного репертуару України, велику групу джерел утворили посилання на офіційні сайти та сторінки у соціальних мережах національного театру імені Івана Франка, Харківського академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва, Одеського театру для дітей та

юнацтва, Чернівецького народного театру малих форм «Темп». При написанні роботи були опрацьовані інтерв'ю з учасниками постановочних груп вистав (зокрема, режисерками О. Дмитрієвою, М. Шуміловою-Лисяковою та акторками О. Татарчук, І. Пелих) на ютуб каналах театрів та в електронних медіа.

Також для тлумачення знакової природи символів у виставах були використані статті О. Смольницької, Л. Горошко-Погорецької та ін. Філософсько-культурологічні аспекти проаналізованих у роботі повісті та похідних від неї вистав дозволили висвітлити праці В. Скуратівського, К. Юнга. Розглянемо методологічну базу дослідження. Метод реконструкції вистави наскрізно застосовувався у 2 та 3 розділі кваліфікаційної роботи: в характеристиці середовища гри, партитури акторської ролі, світла музики, сценографії. У дослідженні було застосовано методи аналізу та синтезу. В окремих підрозділах розглядаються режисура, драматургічний матеріал, інші засоби театральності (що притаманно методу аналізу). У висновках синтезуються всі отримані результати.

В роботі було застосовано індуктивний метод дослідження, оскільки від всебічного покомпонентного аналізу чотирьох постановок за «Казкою про калинову сопілку» ми переходимо до узагальнення специфіки сценічного втілення цього літературного твору.

Метод узагальнення відноситься до набутого досвіду глядачки, співавторки, акторки до формулювання спільного та відмінного у розглянутих об'єктах.

Етичний метод застосовувався з огляду на те, що в проблематиці твору, похідних від нього вистав і в літературі, яка їх осмислює, є позиція наявності добра і зла.

Частково у розділах було застосовано історико-політичний метод який спрямовано на розкриття залежності, за словами доктора мистецтвознавства, Олександра Клековкіна, «змісту твору від політичних обставин» [27].

Семіотичний метод було використано для декодування літературного і сценічних текстів. Також було використано метод інтерв'ю для поглиблення розуміння концептів вистав та окремих аспектів виконавської майстерності.

Герменевтичний метод був використаний у літературно-філософському

аналізі повісті, де здійснювалося тлумачення її архетипних, моральних і символічних структур.

Описовий метод застосовано у характеристиці сценічних рішень та засобів театральної виразності в аналізі постановок.

Літературно-аналітичний метод був задіяний при дослідженні тексту Оксани Забужко та його смислових рівнів.

Порівняльний метод реалізовано під час співставлення харківської, київської та одеської, чернівецької сценічних інтерпретацій твору, що дозволило окреслити спільні й відмінні режисерські підходи.

Культурно-історичний метод застосовано у розділі для аналізу ритуальних і театральних форм у зв'язку з сучасним сценічним прочитанням твору. Духовно-історичний і релігійно-філософський підходи допомогли розкрити морально-етичні виміри твору та мотиви духовної боротьби в його інтерпретаціях .

Соціокультурний метод використано при аналізі сучасних інсценізацій, зокрема у виявленні впливу суспільного контексту на сценічне трактування повісті.

Символічний метод став основним у дослідженні образної системи твору та сценічної символіки.

Психоаналітичний підхід був частково задіяний у визначенні внутрішніх конфліктів персонажів та у процесі аналізу акторського входження в роль. Естетико-мистецький підхід застосовано під час аналізу художньої форми й сценічних засобів у розглянутих постановках.

Творчо-практичний підхід лежить в основі автоетнографічної реконструкції ролі Ганни-Панни, що спирається на акторський досвід та спостереження.

Метод спостереження використано при аналізі репетиційного процесу і сценічної реалізації проєкту «Ганна-Панна».

Теоретичний аналіз був задіяний у вивченні наукових джерел та театрознавчих концепцій, а емпіричний – під час опрацювання власного виконавського та репетиційного досвіду.

Методологія поєднує експериментальну (практичну) роботу і рефлексію як

джерело даних. Practice-as-research дає право вважати репетицію науковим полем; автоетнографія дозволяє інтерпретувати внутрішні перетворення як валідні матеріали для наукового висновку. Така методологія – оптимальна для дослідження ритуально-міфологічного театру, де тіло, голос і акторські ритуали є не лише засобом, а й об'єктом дослідження.

Роль Ганни-Панни в даному проєкті було трактовано як синтетичну реконструкцію, що поєднує аналітичну роботу з текстом і його літературними кодами та емпіричну, тілесно-рефлексивну працю виконавиці.

Перший рівень – текстовий, включає систематичний аналіз семантичних маркерів у повісті (повторювані мотиви, символи, сюжетні вузли і архетипи), що дає опору для зовнішньої «карти» персонажа: його соціального становища, відносин в родині, мотивів вчинків.

Другий рівень – особистісний / автоетнографічний, це набір щоденних практик і нотаток, які перетворюють репетиційний процес на науково-практичну лабораторію: тілесні вправи, психофізичні техніки, робота з голосом, розроблені авторські ритуали безпеки й енергетичні процедури.

Ці рівні не існують окремо: текстові знаки підштовхують до тілесних експериментів, а тілесні відкриття коригують інтерпретацію тексту – саме взаємодія дає глибинне розуміння персонажа. Деяка практична робота документована (відео, фото, репетиційні щоденники, пости в соцмережах) – це дає можливість простежити «перетворення» тіла, голосу й смислу в часі і використовувати репетицію як емпіричний доказ.

Поняття інтерпретації посідає центральне місце у процесі театрального творення, оскільки саме через інтерпретацію здійснюється смислове перетворення літературного джерела на сценічну подію. Походячи від латинського *interpretatio* – «пояснення», «тлумачення», інтерпретація історично розвивалась у рамках герменевтичної традиції, що розглядала її як процес не лише зчитування, а й відновлення смислу в нових історичних, культурних і психологічних координатах [1,с.24]. Уже у Аристотеля в «Поетиці» інтерпретація існує імпліцитно через поняття мімесису – наслідування або художнього зображення дійсності в мистецтві.

Згодом у працях Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера та Г.-Г.

Гадамера інтерпретація стала фундаментом герменевтичного діалогу між текстом і сучасністю. Особливу увагу було приділено тому, що будь-яке читання, а тим більше сценічне втілення художнього твору, є актом активного співпереживання, перетлумачення і, зрештою, нового створення. У театрі це отримує особливо динамічну форму, де інтерпретація виступає не лише філологічною, а й тілесною, візуальною, музичною, емоційною і духовною дією.

Отже, у сценічному просторі інтерпретація стає синтетичним актом співдії: текст – це лише потенціал, а сцена – простір, у якому він оживає у взаємодії з режисерською інтенцією, акторським тілом і чуттєвістю глядача. Інтерпретація, таким чином, переходить від «пояснення» до «виконання», від «прочитання» до «співпереживання», і саме тут вона починає функціонувати як нова художня реальність. Центральною фігурою цього процесу є режисер. У сучасному театрі він не лише координує творчу групу, а виступає головним аналітиком і провідником смислів. Як влучно зауважує Юрій Ілленко, режисура – це «мистецтво мислити образом, а не думкою; мислити не логічно, а чуттєво».

Режисерська інтерпретація передбачає побудову нової ідеології вистави, що ґрунтується на виборі стилістики, темпоритму, пластичної мови та глядацького фокусу. Вона може бути полемічною, актуалізуючою, навіть конфліктною щодо першоджерела – і саме в цьому її мистецька цінність.

Творче бачення режисера, однак, залишається неповним без актора – живого тіла, через яке проходить інтерпретація. Якщо за К. Станіславським актор переживає роль, зрощується з нею, то реформатор українського театру Лесь Курбас, наголошував на інтелектуальній природі акторської праці. Він бачив актора як медіатора між філософським задумом твору і глядачем, здатного не лише «переживати», а «трансформувати» смисли [32, с. 54]. Курбасівський підхід до актора як до мислячого інструменту світоглядної дії відкрив нові горизонти для театру модернізму і авангарду в Україні. На перетині режисерської і акторської інтерпретацій з'являються стилістичні та методологічні підходи, що розширюють простір інтерпретації. Один із таких – **ефект очуження** (*Verfremdungseffekt*), запропонований Бертольтом Брехтом. Це метод цілеспрямованого порушення ілюзії, дистанціювання глядача від емоційного занурення задля аналітичного погляду на події сцени. Актор тут не

«є персонажем», а «показує персонажа», свідомо підкреслюючи театральність дії. Зокрема, порушується четверта стіна, актори можуть звертатись до зали, виносити ремарки, змінювати тональність гри.

Такі прийоми активно використовуються й у сучасному українському театрі, особливо в постановках, що працюють із міфом, символом і ритуалом. У цьому контексті особливого значення набуває ритуально-міфологічний театр, який поєднує психофізичну дію з архетипічними сюжетами. Тут важлива не лише логіка, а й трансцендентна енергія образу. Як пише В. Скуратівський, «у ритуальному театрі актор стає не виконавцем, а медіумом, провідником між глядачем і колективним несвідомим» [51, с. 122].

Інтерпретація в такому театрі не лише драматургічна чи естетична – вона має духовний і етичний вимір. Особливо це актуалізується у виставах, що працюють з фольклорними, біблійними чи історичними кодами, як у випадку інсценізації «Казки про калинову сопілку» Оксани Забужко. У цьому творі через постать Ганни-Панни інтерпретується архетип тіні, жертви, заблуканої душі, анти-Аніми, сестри, спокусниці, відьми, покараної, зради, очищення – саме ці елементи оживають у сценічному просторі через складну символічну композицію, зокрема, пластику, вокал, просторову візуалізацію, кольористику, а також через акторську присутність як етичний жест [67, с. 436].

Сценографія й костюми, музичний супровід, хореографічна структура – всі ці елементи беруть участь у смисловій інтерпретації твору, будуючи міфопоетичну тканину вистави. Таким чином, інтерпретація в театрі є багаторівневою: вона охоплює текстову, образну, психофізичну та емоційну площини. Це не просто «переказ» літературного тексту, а акт співбуття з ним у конкретному культурному, соціальному та духовному вимірі. Отож, інтерпретація в театрі – це комплексний і багатовимірний процес, що включає філософське осмислення, режисерське бачення, акторське тілесне переживання, стилістичне оформлення та соціальну взаємодію з глядачем. Вона перетворює літературний текст на сценічну реальність, в якій відображаються не лише образи, а й глибинні морально-етичні структури нашого буття. Через театр, інтерпретація стає актом не лише мистецьким, але й культурно-цивілізаційним.

## 1.2 Літературно-філософський аналіз повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку»

Підґрунтям твору на глибинному рівні, слугує біблійний прасюжет про Каїна і Авеля – про перший у світі злочин, що виник не з ненависті, а з відчуття неприйнятності, як парадигма болю відкинутого, болю, що народжується там, де бракує слуху, прийняття й емпатії. Зі стану, де могло би бути по іншому, якби саморефлексувати, очищувати, приймати себе, лікуватися і зцілюватися з/через любов Бога-Творця. Саме ця біблійна парадигма прочитується в історії Ганни й Оленки – двох сестер, одна з яких отримує любов і визнання, а інша – лише спрагу бути почутою. Ганна втілює в собі «каїністський» шлях – не як вибір зла, а як відчай через відсутність альтернативи. Історія брата і брата, але перевернена: у жіночій оптиці, через долі двох сестер, їхні ревнощі, відчуження, болісне прагнення бути почутою. У творі це не просто сюжетна мотивація, а основа для глибокого екзистенційно-морального дослідження: що таке гріх, відкидання, любов, пам'ять, відповідальність. У цій опозиції Ганна постає як фігура каїністського болю: її дія – це не стільки свідомий вибір зла, скільки відчай, породжений відсутністю альтернативи і неможливістю бути прийнятою. І цей відчай та мотив постає на сцені не як історія покарання, а як запитання до Бога і світу: «Чому Ти полюбив її, а не мене?». [42, с. 231]. У творі прочитується як екзистенційна рана, а не тільки моральний вирок.

С. Павличко наголошує, що модерністська традиція в Україні часто «конфліктує з традиційною міфологією», перетворюючи її на простір психологічної глибини та естетичного сумніву; ця трансформація дає змогу бачити міф як інструмент самоаналізу особистості, а не лише як набір символів [42, с. 203].

На думку Т. Гундорової, постмодерна фантастика в українській літературі часто постає як інструмент колективної травми, що вербалізує досвід втрати, фрагментації та несвідомого болю. Тамара Гундорова у своїй роботі розглядає постмодерну фантастику (і фантастично-міфологічні наративи) як спосіб вербалізації колективної травми: літературна «фантастика» стає мовою, яка фіксує втрати, фрагментацію і несвідомий біль часу [16, с. 118]. В контексті «Казки про калинову сопілку» це дозволяє читати текст не лише як сімейну

драму, а як культурний документ, що віддзеркалює ширші соціальні й екзистенційні травми.

Ольга Балла звертає увагу на те, що у Забужко архетипи (особливо жіночі архетипи: тінь, жертва, відьма, жриця) не є стереотипними фігурами – вони промовляють через історію індивідуальної травми і колективної пам'яті; образ Ганни можна читати як синтез «тіньової» Аніми, яка стає рушієм трагедії, але одночасно й дзеркалом соціальних ран. У цьому вимірі «калинова сопілка» – не просто символ музичного інструмента: вона стає метафорою голосу совісті, того гострого звуку правди, який проривається крізь родинні маски і виявляє глибини несвідомого. Символи крові, води, поясу, місяця у творі працюють як маркери вибору та відповідальності: кров тут – не лише слід убивства, а пам'ять про відмову слухати; вода – і купіль, і забуття; пояс – і влада, і пам'ять, і роль, яку родина нав'язує персонажам.

Сама О. Забужко в інтерв'ю та публічних коментарях неодноразово наголошувала, що текст «Казка про калинову сопілку» має глибоко «дорослий» характер: це твір про шлюб із відчаєм, про вибір, який не є моралізацією, а діалектом травми й надії. У розмові про нове арт-видання авторка прямо зазначає, що артбук для цієї повісті – «показник зрілості» опрацювання теми (про видання і роботу над артбуком див. інтерв'ю та матеріали про видання) [22].

Поза тим, у великому інтерв'ю О. Забужко розгорнуто говорить про те, як її оповідання працюють «не через повчання, а через пробудження запитань», тобто спрямовані на залучення читача до моральної саморефлексії.

У публічному інтерв'ю О. Забужко говорила: «...це не казка для дітей – це казка для дорослих, яка питає про вибір і про те, як ми ставимося до свого болю»[7].

З точки зору морально-філософської семантики, повість ставить питання не лише індивідуальної вини, а й колективної відповідальності: винними стають не тільки діяч і безпосередній виконавець злочину, а й ті соціально-психологічні структури (виховання, суспільні очікування, мовчання), які формували ґрунт для цього акту. Як підкреслює біблійна інтерпретація прасюжету Каїна й Авеля, сам факт звірення любові й відкинення є тим місцем, де зароджується можливість злочину; але Священне Письмо також дає імператив влади над власними

пристрастями – і саме ця подвійність (спроба пояснити і водночас покликати до відповідальності) лежить в основі етичної напруги твору [5].

У статті І. Олійник «Психоаналітична інтерпретація «Казки про калинову сопілку» наголошено: використання психоаналітичної моделі (за З. Фройдом і К. Юнгом) дозволяє зрозуміти мотивацію Ганни не просто як злісний вибір, а як реалізацію глибинних підсвідомих архетипів – комплексу Електри, нескореного «Я», болю відчуженості. Вчинки – наслідок несвідомого болю, рани, породженої відчуттям неприйняття, ревнощів і потреби бути визнаною. Образ матері Марії представлений як архетип Великої Матері, а родина – як родовий простір, де рана передається між поколіннями; це робить повість актуальною як психоекзистенційна притча про родову травму. [37, 38]

В роботі В. Сподарець «Авторська казка» на фольклорний мотив («Казка про калинову сопілку») акцентується увага на проблематиці гріха – не просто як індивідуального морального проступку, а як гріха нелюбові, гріха відмови в прийнятті, відчуження. Дослідник зазначає: цей гріх має потенціал не одиничної трагедії, а ланцюгової реакції – від родини до роду, від особистості до роду, що робить повість не лише жіночою історією, а універсальним текстом про духовні рани суспільства. [53, с. 107-111].

У дослідженні Г. Радько «Архетипи та екзистенціали в «Казці про калинову сопілку» автор пропонує екзистенційну інтерпретацію: повість – не лише міф, не лише казка, а готичний текст, який через архетипічні образи (дідова дочка / бабина дочка; міфологічна «сопілка», що сама співає; мотив місяця, води, землі) створює напругу між «казковим» та «реальним», між традицією й модерністю, між народним міфом і психологічно травматичним досвідом. Таким чином О. Забужко ніби «знімає казкові маски» і показує, як міф оживає як реальність болю, відчуження, травми. [46, с.263-269].

Дослідниця А. Лісничка у праці «Феміністичні ідеї у творчості Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» як вияв феміністичних ідей» наголошує на феміністичному підґрунті твору: провідні теми – жіноча доля, роль жінки, суспільні очікування, традиційні обмеження, прагнення до «особливої долі». У цій інтерпретації повість – не лише моральна чи релігійна притча, а текст, що ставить під сумнів патріархальні устої, очікування про жіночу покірність, про

«приречену жіночу долю». Ганна стає символом прагнення до свободи вибору, хоча цей вибір приводить до трагедії. Таким чином, твір постає як критика соціальних ролей і гендерних стереотипів [33].

Нарешті, лінгвістичний аналіз у статті М. Жадлун та К. Саржинської «Експлікація порівнянь у повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» показує, що засоби – зокрема художні порівняння – відіграють фундаментальну роль у створенні атмосфери, у репрезентації внутрішніх станів героїв, у символічному насиченні тексту. Порівняння охоплюють увесь спектр – від образів природи, землі, води й неба до тілесних характеристик героїв і їхнього внутрішнього стану; через це О.Забужко не просто переносить міф на сучасний ґрунт, а створює живу, чуттєву, тілесну мову болю, втрати, прагнення, ревнощів і ненависті [20, с.122-128].

Ці критичні підходи показують, що «Казка про калинову сопілку» – не однозначний, не «чорно-білий» твір, а багатошаровий, напружений, полістильовий текст, який допускає різні суспільні, психологічні, екзистенційні, феміністичні прочитання.

Отже, у літературно-філософському плані «Казка про калинову сопілку» – це текст, який працює як етична проба: він апелює до архетипічних структур (тінь, сестринські ревнощі, жертва), але трансформує їх у сучасну ситуацію вибору, відповідальності та можливості (або неможливості) покаятися. Цей текст дозволяє читачеві бачити трагедію не як одномірне зло, а як багатовимірну драму людської рани, котра може стати початком і для знищення, і для зцілення — залежно від того, чи матиме місце емпатія, слух і прийняття.

Читаючи повість, відчуваємо що О. Забужко пише «портрети ран» – ран, які одночасно особисті і суспільні. Ганна – це не «монстр», вона – замкнена система ран, породжена сполученням батьківської байдужості, соціальних очікувань і внутрішньої гонитви за ідеалом. Повість примушує читача питати не лише «хто вчинив зло», а «які умови зробили це можливим», – і в цьому її етична сила: вона не вимагає примирення, а пропонує думати і ставити питання. Після ознайомлення з такими науковими інтерпретаціями, є відчуття, що історія Ганни і Оленки – це не просто драматична казка, а дзеркало тих ранових розколів, які можуть жити в кожному суспільстві та родині. Те, що здається фольклором або

міфом – «місяць на лобі», «сопілка, що сама співає», «темний янгол» – у контексті сучасної людини набуває значення метафор травми, відчуженості, внутрішньої пустки. І коли героїня намагається вибрати «іншу долю» – це не просто амбіція, а спроба знайти голос, пробити тишу, зробити себе почутою. Але ці спроби в умовах родини, яка не чує, і суспільства, яке не приймає можуть стати болісними, а гріх нелюбові – трагічним.

Водночас повість демонструє, як фольклорні та міфологічні коди можуть стати інструментом актуалізації тих психологічних і соціальних травм, які часто залишаються неусвідомленими. І в цьому її сила: дозволяє читачеві рефлексувати і запитати себе, чи є в ньому голоси, які прагнуть бути почутими, і чи ми здатні почути.

«...це не казка для дітей — це казка для дорослих, яка питає про вибір і про те, як ми ставимося до свого болю» [25] , – слова О. Забужко, які я читаю як заклик до чесності перед собою й перед світом.

### **1.3. Театр як простір морально-ритуальної інтерпретації: від художнього слова до сцени**

Театр – не просто естетичне дійство або форма розваги. Він може виступати як глибокий символічний простір, в якому слово, образ, рух і тілесність перетворюються на засіб морального, духовного та ритуального переживання. У такому розумінні сцена стає «моральним майданчиком», де глядач перетворюється з пасивного спостерігача на активного учасника певного ритуалу – процесу співпереживання, осмислення, внутрішнього очищення чи трансформації. Особливо це помітно у періоди суспільних криз, культурних змін або духовних пошуків, коли театр здатен стати простором колективної та індивідуальної рефлексії, утвердження цінностей або переосмислення ідентичності.

Вже в класичних моделях європейського театру простежується уявлення про театр як моральну інституцію – не просто дзеркало життя, а «школу моральності», місце, де формується світогляд, глядацька етика, громадянські чи соціальні цінності. Але справді радикальну реконцепцію театру як ритуалу і тілесного переживання здійснив Антонен Арто. У своїх есеях, зібраних у книзі *The Theatre and Its Double* (1938), А. Арто презентував ідею так званого Theatre

of Cruelty – театру, який виходить за межі слова, психологічного реалізму і природної поведінки.

За А. Арто, справжнє призначення театру полягає у «звільненні» людини – очищенні від цивілізаційних табу, стисків, душевних травм; через сценічні жести, звуки, світло, простір, звукові імпульси, тілесні імпульси – театр стає магічним, містичним, ритуальним простором, здатним торкнутись глибинної психіки глядача, актуалізувати колективне несвідоме, породити катарсис [11].

Прикметно, що для А. Арто та його послідовників «жорстокість» – не насильство задля погляду, а певна жорсткість у мотивації – шок, катарсис, очищення, викриття підсвідомого, руйнування захисних екранів цивілізації, щоб через театр торкнутись глибин людської природи [3].

В українському контексті надзвичайно важливим і визначним є досвід Леся Курбаса – його експериментальна практика, спрямована на кардинальну перебудову театральної мови, на створення цілком нового театру, який міг би відповідати культурним, естетичним і соціальним викликам часу.

У 1922 році Курбас заснував у Києві Мистецьке об'єднання «Березіль» – авангардну труп, що швидко перетворилась на майданчик для новаторської театральної роботи. У період його діяльності «Березіль» не був просто репертуарним театром: це була лабораторія, простір для досліджень, експериментів, навчання акторів, режисерів, дизайнерів, постановників.

Головним стилістичним принципом курбасівського театру стала синтезована мова дії: слово, рух, пластика, музика, світло та сценографія — усе об'єднувалося у єдиний ритм або драматичну «мову». Леся Курбас відмовився від натуралізму, психологічного реалізму чи етнографічного театру, притаманних попереднім традиціям; натомість він будував «театр-систему», що дозволяла створювати вистави як цілісні художні організми, де актор і глядач співстворять театральну реальність.

Зокрема, у його репертуарі були п'єси драматурга Миколи Куліша: наприклад, «Мина Мазайло», «Народний Малахій», а також остання завершена постановка під його керівництвом – «Маклена Граса» (1933) [64, с.23-27]. Ці вистави ставали своєрідними ритуалами, символічними зверненнями до глядача, до суспільства, провокацією до морального й екзистенційного переосмислення.

Як зазначає Лесь Курбас, будував не просто «театр для глядача», а «театр для людини»: театр-лабораторію, театр-інтелект, театр-дух, який підважує звичні уявлення, чинить вплив, змушує думати, відчувати, проживати, рефлексувати – і як індивід, і як спільнота [32].

Отже, досвід театру «Березіль» і Леся Курбаса є українським прикладом того, як театр може стати морально-ритуальним простором, де слово, пластика, рух, символ – не просто засіб передачі сюжету, але спосіб створення нової реальності, нового культурного досвіду, нової колективної та індивідуальної свідомості.

У випадку театру за А. Арто, його мета – ритуалізація театрального дійства. Антонен Арто вбачав у театрі не просто сцену для сюжетів, а приміщення, де можна «звільнити» підсвідомість, занурити глядача у первісне, міфічне, символічне переживання, позбавлене натуралізму й побутовості. Його «жорстокість» – не буквальною, а духовною й психотропною: через голос, звук, світло, простір, рух – театр має пробудити інстинкти, емоції, глибинні пластики свідомості, руйнуючи звичні бар'єри між акторами і публікою [2, с.280].

Очікуваний ефект такого театру – глибоке, іноді навіть шокове, містичне чи трансцендентальне переживання. «Антонен Арто хотів, щоб глядач не просто дивився, а «переживав», відчував – емоційно, фізично, духовно; щоб саме зіткнення із художньою силою «розбивало» звичне сприйняття, змушувало усвідомити себе, світ, свою природу заново» [2, с.112-125].

У випадку українського авангарду під керівництвом Л. Курбаса і театру «Березіль», мета була інакша, хоча й близька за духом: Л. Курбас прагнув створити новий, модерний український театр – як «театр-систему», де слово, рух, пластика, світло, сценографія, музика поєднувались у єдину художню мову. «Березіль» – не просто репертуарна трупа, а лабораторія: театр-лабораторія, де експериментували з акторами, формами, стилями, взаємодією культури, національної ідентичності, інтелектуальної рефлексії.

Очікуваний ефект від такого театру – не шок чи катарсис у сенсі екстремального емоційного штурму, а глибока культурна, моральна, естетична та національна рефлексія. Театр «Березіль» мав стати майданчиком для переосмислення ідентичності, духовності, внутрішнього світу людини та

спільноти – театр як простір пам'яті, думки, символу, соціального діалогу [72].

Таким чином, світовий ритуальний театр за Антоненом Арто і український авангард Леся Курбаса «Березіль» мають спільну претензію на трансценденцію театру – але реалізують її по-різному:

- В А. Арто: через максимально радикальну тілесність, символічне, ритуальне занурення, шок і очищення;
- У Л. Курбаса: через синтез слова і пластики, через культурну, національну, інтелектуальну рефлексію, через театральну систему, яка поєднує традицію та модернізм.

Обидва підходи – це відповідь на потребу театру бути не просто розвагою, а місцем переживання, символу, трансформації – але один шукає екстремальний містичний досвід, інший – культурну глибину, символічну та національну самосвідомість.

Це порівняння показує, що, попри різні історичні та культурні умови, ідея театру як ритуального, морально-символічного простору є спільною і для міжнародного авангарду, і для української модерної традиції. Український досвід Л. Курбаса – це не просто локальна варіація; це органічна адаптація і трансформація світових театральних ідей до української культури, історії, соціального контексту.

Сьогодні театр продовжує розвиток традиції ритуального, символічного, тілесного мистецтва, активно переосмислюючи межі сцени, залу, глядача і акторської дії. «Один із добре відомих прикладів – Gecko (Велика Британія) – міжнародна трупа фізичного театру, яка в своїх виставах використовує «total theatre»: жест, пластика, звук, музика, сценографія, тілесність, іноді – мультимедіа, щоб створити цілісний театральний світ, де слово не є домінантним»[73].

«Сучасні театральні формації часто відходять від класичного трапецеїдального розмежування «автор – актор – глядач», натомість пропонуючи колективне створення вистави, де актори, режисери, художники, глядачі/учасники – усі співтворці, що стимулює синергетичну ритуальність дійства».

«В українському контексті реалізацію цієї тенденції добре ілюструє Центр

сучасного мистецтва ДАХ – центр сучасного експериментального театру і мистецтва у Києві. Показово, що їхня діяльність – не просто постановки, але мультимедійні проєкти, перформанси, просторові експерименти, режисерські лабораторії. Завдяки такому підходу через синтез театру, музики, перформативних практик, новітніх медіа ДАХ створює сучасну театральну мову, в якій глядач долучається до перформативного ритуалу [65].

Ця сучасна хвиля театру – постдраматичного, перформативного, тілесного, експериментального – підтверджує, що ідея театру як простору морально-ритуального, символічного переживання не лише не втратила актуальності, але й набирає нових форм з огляду на соціальні, технологічні та екзистенційні виклики нашого часу. Такий театр стає майданчиком для колективної пам'яті, спільного досвіду, соціального діалогу, естетичного і духовного переосмислення.

Розглянувши театр як простір морально-ритуальної інтерпретації, маємо підстави стверджувати, що він – значно більше ніж розвага або емоційна втеча. Театр може бути глибинним майданчиком для символічного, духовного, естетичного переживання, для моральної та культурної рефлексії, для переосмислення себе й світу.

У європейській теоретичній традиції (зокрема – через А. Арто) театр стає тілесною, ритуальною, містичною практикою. В українському контексті – через Л.Курбаса і «Березіль» – театр набуває значення культурного, національного, духовного проєкту: синтезу слова, пластики, світла, музики, символу, який говорить до глядача як до спільноти, як до людини з внутрішнім світом, пам'яттю, цінностями.

Для сучасного митця, дослідника або актора – особливо у сфері фізичного театру, пластики, тілесно-орієнтованих практик – такі приклади можуть слугувати моделлю: як зруйнувати межу між реалізмом і символом; як побудувати сцену як живий організм; як зробити так, щоб глядач не лише споглядав, а й переживав, співтворив, трансформувався.

Таким чином театр – не просто мистецтво, а місце глибокого досвіду, ритуалу, моральної та символічної роботи над собою та світом.

## **РОЗДІЛ 2. ТЕАТРАЛЬНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОВІСТІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО «КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПЛКУ»**

### **2.1. Постановка «Калинова соплка» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва**

Постановка Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. Афанасьєва «Калинова соплка» (прем'єра відбулася 2 та 3 лютого 2024 року), створена за мотивами повісті Оксани Забужко «Казка про калинову соплку», стала одним із помітних прикладів сучасного вечірнього репертуару, що в традиції харківського театру ляльок на фольклорно-міфологічному матеріалі.

Оскільки мені вдалося побачити цю виставу наживо на львівському показі 8 квітня 2025 року, я можу говорити про неї не лише як дослідниця, але і як глядачка. Це дозволяє аналізувати її не лише дистанційно, а й зсередини – через власне тілесне сприйняття, атмосферу залу, практику переходу актора в стан гри та характер сценічної динаміки.

На офіційній сторінці театру жанр постановки визначено як «Ukrainian horror... для дорослих» [4]. Це вже задає рамку сприйняття: глядач потрапляє зовсім не в дитячу казку, а в світ, де архаїчні мотиви вміщені в дорослу, іноді майже ритуальну театральну форму. Зазначу, що кожен глядач може винести для себе лише те, що здатен самостійно осягнути, тому як для дорослих, так для дітей було дуже повчально. Сам театр підкреслює, що історія подається як «жіноча версія легенди про Каїна і Авеля» [26], що розкриває фокус не лише на міфологічному конфлікті добро-зло, але і на глибинних структурах травми, вибору та відповідальності.

Режисерка Оксана Дмитрієва виробила впізнаваний актороцентричний підхід.

У своєму інтерв'ю вона говорить: «Я актороцентричний режисер, який закохується в команду... Коли ти вдома, у Харкові, ти вже розумієш і відчуваєш своїх акторів, навіть не говорячи» [44]. Ця теза добре пояснює, чому у виставі так багато сцен побудовано на довірі актора до простору та партнерів по сцені.

Режисерка дає акторам можливість створювати образ не лише голосом чи лялькою, а всім тілом. Це збігається з методами фізичного театру: актор не лише виконує дію, а стає її носієм на рівні тілесної присутності.

У виставі «Калинова сопілка» грають лише дві акторки – Вікторія Міщенко та Лілія Осейчук [26]. Ця подвійна присутність – ключова специфіка: через їхню взаємодію, перемикання між ролями сестер – Ганни й Оленки – досягається глибока символічна напруга. «Знаки переплітаються, переходять один в інший, відчуваєш плинність часу» [41].

Вікторія Міщенко вирізняється особливою пластикою й психологічною глибиною. У її грі роль Ганни формується як потужна енергетична лінія: рухи, слово, музика – усе спрямоване на створення живого, багатовимірного образу, що не просто «лялька», а жива душа. Завдяки цій енергетиці глядач відчуває внутрішню тривогу, біль, метафоричну трансформацію – ніби зсередини, через тіло й голос, народжується трагедія.

Окрім ролі Ганни, В. Міщенко майстерно відтворює кілька ключових персонажів казки, демонструючи широкий діапазон акторських можливостей. Зокрема, вона грає образ матері, передаючи його турботу, переживання й внутрішню напруженість через мінімалістичні рухи й нюансовану міміку. Водночас у сценах з магічними або фольклорними елементами Вікторія перевтілюється в казкових істот – їхня пластика стає більш умовною, символічною, підкреслюючи містичність світу казки. Така багатофункціональність ролей демонструє її здатність працювати на різних рівнях сценічної реальності: від психологічного до ритуально-символічного, створюючи органічний і цілісний театральний простір.

За контрастом, Лілія Осейчук утілювала не лише образ Оленки – юної, легкої, ще недосформованої у своїй жіночності, але й здійснювала низку метаморфоз, перевтілюючись у інших персонажів, зокрема чоловічих і старечих. Її акторська стратегія базувалася на різкій зміні тілесних кодів: пластика ставала жорсткішою або зламною, хода – важчою, опорність корпусу зміщувалася в центр тяжіння, голосова партитура змінювала тембр і ритм, набуваючи хрипкості чи грубішості; міміка натомість могла «спустошуватися» або карикатурно загострювати риси, що дозволяло створити чітко означені, але умовні постаті.

Завдяки таким засобам Л. Осейчук вибудовувала множинність форм існування, де Оленчина наївність протиставлялася різним модусам сили й влади, підкреслюючи драматичну асиметрію стосунків між персонажами та поглиблюючи конфлікт світосприйняття у виставі.

У виставі театру ляльок застосовано далеко не тільки гру лялькою: крім елементів анімації, тут задіяні пластика, гра предметом, тілесна мова, слово як музика, символічні маски чи атрибути – усе це створює глибокий тілесно символічний простір. Така форма гри досить близька до власних досліджень у фізичному театрі та тілесно-орієнтованій практиці.

У постановці лялька не є відокремленим персонажем – вона завжди функціонує як продовження тіла. Це важливо для розуміння режисерської логіки: не створювати ілюзію, що лялька – самостійна істота, а показати глибоко людські стани, підсилені символічною формою.

Вікторія Міщенко та Лілія Осейчук активно використовують голос як драматургічний та емоційний інструмент. Міщенко модулює тембр і гучність, передаючи психологічний стан Ганни та внутрішню напруженість персонажів, відтворюючи їхні метафоричні переживання через мелодіку мовлення. Осейчук, навпаки, підкреслює легкість, грайливість і наївність Оленки, використовуючи високі інтонації й мелодійний спів, що органічно вплітається в музичний простір вистави. Обидві акторки беруть участь у сценічних співанках і ритмічних голосових імпровізаціях, створюючи живу музичну тканину, що підсилює емоційне сприйняття та ритуальний характер казки.

Сценографка Діна Чмуж підкреслює, що вистава виходить за межі конкретного сюжету: «Локальна історія про глобальне зло... Звідки воно береться, якої воно сутності?» [31]. Звідси і просторові рішення: приглушені кольори, акцент на червоних та темних мотивах, тканинах, що нагадують і коріння, і кров, і місяць, жіночі архетипи. Простір працює як символічна «матриця», у якій розгортається трагедія. Це підсилюється музичним шаром – «містичною атмосферою, гіпнотичними піснями», які виконують самі акторки. Музика – не фон, а елемент дії, що формує ритм, як дихання спільного тіла вистави.

Пластична партитура побудована на повільних переходах, ритмічних

жестах, повторюваності – елементах, притаманних ритуальним формам театру. Усе це робить матеріал повісті О. Забужко більш тілесним, майже відчутним фізично. Під час перегляду вистави, найбільше вразила не сюжетність, а саме стан – стан напруження та певного злиття, у якому глядач взаємодіє з акторською енергією. До речі, вистава триває 1 годину 20 хвилин без антракту.

Це збігається з позицією, яку поділяють науковці сучасного театру Гусакова Н. М., Штефюк В. Д.: актор сучасної сцени існує не як персонаж, а як «носій процесуальної енергії», що структурує сценічну реальність через тіло [17, с. 286–290].

Розглянемо соціально-культурний контекст: війна висвітлена фольклором. Усі елементи вистави перегукуються з травматичним досвідом війни. Цим пояснюється й вибір хорор-естетики. Сценографка зазначає: «...ця антологія зла безпосередньо перегукується з війною Росії і України. Тому ця вистава наче і не про війну, але водночас, звісно, і про неї» [44].

У цьому сенсі фольклор працює як універсальна мова, що дозволяє говорити про складні емоції. Режисерка також наголошує на важливості театру в умовах війни, кажучи про роботу театру в 2024 році як про «територію важкого, але рідного», що пояснює тональність вистави: темну, але чесну.

Харківський театр ляльок паралельно працював і над іншими «воєнними» проектами – наприклад, «Вертеп. Війна. Вірші» [26]. Це створює ширший контекст, у якому «Калинова сопілка» стає не окремою роботою, а частиною цілісного мистецького спротиву. Театр трактує текст Забужко як метафоричний код. Усі ключові мотиви – калина, сестри, сопілка, смерть, вибір – подані не в реалістичному, а в символічному плані. Фольклор тут – не декоративний елемент, а спосіб мислення.

З анонсу постановки: «Повість... набуває нової актуальності у реаліях війни» [41], і це справді так: сюжет про суперництво двох сестер перетворюється на розповідь про вибір між світлом і темрявою внутрішньою.

Підсумовуючи, скажемо, що постановка Харківського театру ляльок ім. В. Афанасьєва – це приклад того, як сучасний український театр працює з фольклорним матеріалом не буквально: через пластичну, музичну, тілесну, символічну мову. Її режисура тримається на актороцентризмі, на довірі до

матеріалу й акторського тіла, на ритуалізації дії.

Водночас ця вистава не романтизує фольклор, а оголює його темніші пласти, дозволяючи глядачеві прожити історію не як казку, а як досвід – актуальний і болючий.

## **2.2. «Калинова сопілка» на сучасній українській сцені: досвід Києва та Одеси**

Вистава «Калинова сопілка» у Києві в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, режисеркою котрої є Валентина Єременко-Ворожбіт, подається як глибока, камерна, інтимна психологічна драма про травму втрати, пам'ять і неможливість забути тих, хто пішов. За інформацією Інтерфакс-Україна, 17 липня 2025 року відбувся допрем'єрний показ, тоді як офіційна прем'єра відбулася 18 липня 2025 року на Камерній сцені театру [47]. На офіційній сторінці театру зазначено: «...історія родини, що змушена пройти крізь пекло втрати після загибелі їхніх двох доньок. Батьки намагаються зібрати по уламках власне життя, блукаючи лабіринтами спогадів у пошуках тієї точки, де можна було би все повернути назад» [54].

У виставі «Казка про калинову сопілку» у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка, на відміну від харківської постановки, беруть участь численні актори, кожен із яких відповідає за конкретні ролі з можливістю ротації. Так, Ганну виконують Тетяна Кришталь і Дар'я Легейда, Оленку – Аліна Підгорна та Анастасія Рула, роль матері довірено Тамарі Антроповій та Інні Капінос, батька – Ярославу Гуревичу і Сергію Калантею, Дмитра – Валерію Величку та Дмитру Яковенку. Також у виставі задіяні Володимир Абазопуло та Павло Москаль (батько Марії / чумак / панотець), Віра Зіневич і Леся Липчук (прочанка), Анастасія Чумаченко, Анастасія Яковенко та Єлизавета Литвин (дівчина), Олена Івасіва-Фесуненко та Ірина Мельник (молодиця). Кожен актор працює над формуванням психологічно глибокого й пластично багатого образу, що разом створює цілісний театральний простір, поєднуючи символіку, фольклорні елементи та драматичну реальність родинної трагедії. Саме ця авторська формула – «блукання лабіринтами власних спогадів» визначає структурний принцип вистави: дія розгортається не у зовнішньому предметному просторі, а у внутрішніх просторах пам'яті, провини та

невимовленого болю.

Журналісти видання «Україна Молода» зазначають, що вистава перетворюється на «філософську притчу, яка нагадує глядачу про біблійний конфлікт Каїна й Авеля, де братовбивство постає метафорою внутрішнього людського розламу» [29]. Це підкреслює, що режисерка Валентина Єременко Ворожбіт переносить оптику з міфологічного сюжету О. Забужко на універсальну проблему моральної відповідальності та неминучості покарання совістю [47].

Художниця-постановниця та дизайнерка костюмів – Ярослава Сидоренко, художник зі світла – Сергій Пантюшенко, звукорежисер – Павло Наталушко. На сайті театру також зазначено тривалість вистави – 1 год 50 хв [54].

Огляди медіа характеризують сценічний простір як мінімалістичний, спрямований на створення «простору пам'яті, де кожен предмет є символом, а не побутовою деталлю».

Так само підкреслено, що музичний супровід позбавлений народного колориту: він складається з авторського звукового ряду, що вибудовує атмосферу «ритму пам'яті», де звук стає індикатором внутрішнього стану персонажів [47].

Про те, як війна корелює сенси вистави просто від її народження також можемо зрозуміти зі статті у виданні «Україна Молода», де окремо наголошувалося, що під час прем'єри виставу було перервано через повітряну тривогу: «Одна зі сцен була зупинена через сигнал повітряної тривоги. Після її завершення глядачі та актори повернулися до зали, і вистава продовжилася. Цей момент зробив тему втрати ще болючішою, бо війна увірвалася навіть у театральний простір» [29].

Цей епізод формує додатковий рівень символізму: реалії війни стають фоном до драми пам'яті, підсилюючи звучання сюжету О. Забужко. За даними тендерної документації Prozorro, режисерка отримала 140 000 грн за постановку (тендер від 16 червня 2025 року) [23], а художниця Ярослава Сидоренко – 120 000 грн за сценографію та костюми [24]. Ці дані підтверджують офіційний статус постановки та демонструють її інституційну підтримку. Що у наш час є радше вийнятком, аніж бажаною реальністю.

Отже, київська версія «Калинової сопілки» — це психологічна драма пам'яті, що відходить від етноміфологічної природи тексту О. Забужко й натомість концентрується на інтимному досвіді втрати, моральному рішенні, пошуках сенсу та поступовому примиренні з болем. Це камерний, стриманий за формою, проте насичений за внутрішньою дією спектакль.

Далі мова піде про Одеський академічний театр юного глядача, котрий 8 жовтня 2025 року на своїх офіційних сторінках у Instagram та Facebook повідомив про початок роботи над постановкою [69]. У першому анонсі було зазначено фото та відео з ранніх репетицій: пластичні вправи, тренування на сцені, фрагменти роботи з текстом:

«Ми розпочали роботу над майбутньою виставою «Калинова сопілка». Попереду – багато пошуків. Текст Оксани Забужко – це окремий всесвіт, у який ми занурюємося разом. Все буде театр...», – зазначив автор посту [50].

Це свідчить, що на першому етапі робота має характер дослідницького лабораторного процесу, де актори через тіло та текст шукають форму майбутнього сценічного рішення.

Режисеркою-постановницею значиться Поліна Коробейник, художницею – Олена Штепура, хореографинею – Марія Мазюра [57, 49]. Окремо у соцмережах підкреслено, що для вистави обрано формат «глядач на сцені». Це може передбачати іммерсивний підхід, зміну традиційної позиції «глядач–сцена», рухливу сценографію або розгортання дії в безпосередньому контакті з аудиторією.

За відеоматеріалами з репетицій видно, що вистава планується як доволі масова, актори працюють із тілесними координаційними вправами, синхронізацією групи, пластичними блоками – це вказує на те, що пластична мова вистави відіграватиме ключову роль. Видно, як актори виконують ритмічні рухи, вибудовують групові композиції, тренуються в умовах мінімальної сценографії, що типowo для пошуку іммерсивної форми [58, 48].

На момент останніх публікацій точної дати прем'єри немає, однак фото та відео, викладені з 8 жовтня й надалі, підтверджують, що робота активно триває, а постановочна група документує репетиційний процес [8, 35, 45, ].

Проект Одеського ТЮГ – це тілесно-пластична, ймовірно іммерсивна

інтерпретація, де ключовими стають:

- тілесні практики,
- робота з рухом,
- взаємодія актора й глядача у спільному просторі,
- дослідження тексту О. Забужко як матеріалу для сучасної режисури. Таке

бачення суттєво відрізняється від камерного психологізму київської версії, демонструючи широкий спектр режисерських підходів до тексту О. Забужко.

### **Висновок до підрозділу**

Аналіз театральних інтерпретацій повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» демонструє багатоплановість сучасної української сцени та різноманітність режисерських підходів. Харківський державний академічний театр ляльок ім. В. Афанасьєва, київські постановки та Чернівецький театр «Темп» використовують різні художні засоби й методи, від класичної акторської техніки та пластичної виразності до психофізичних і ритуально-міфологічних практик. Кожен театр пропонує власний шлях втілення образу Ганни-Панни, враховуючи специфіку трупи, режисерську концепцію та взаємодію з глядачем.

У Харкові й Києві акцент робиться на точності акторського перевтілення та взаємопроникненні текстової й сценічної реальності, тоді як у Чернівцях «Темп» розширює межі традиційної сцени через психофізичну роботу з тілом і голосом, створюючи своєрідні внутрішні простори персонажів і взаємодію з архетипічними мотивами. Одеса ж наразі перебуває на етапі експериментального впровадження подібних практик, що свідчить про актуальність та відкритість українського театру до нових форм інтерпретації і взаємодії з глядачем.

Загалом, різні підходи та театральні школи не конкурують між собою, а доповнюють одне одного, демонструючи гнучкість, різноманітність і потенціал сучасного українського театру у роботі з літературними і фольклорними джерелами. Кожна постановка, незалежно від міста чи театру, робить власний внесок у розвиток сценічного мислення та акторської майстерності, формуючи багатовимірне бачення художнього твору та його морально-етичного потенціалу в українській та світовій культурі для глядача.

## РОЗДІЛ 3. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «ГАННА-ПАННА: КАЗКА ЗАГУБЛЕНИХ ДУШ» ЗА МОТИВАМИ ПОВІСТІ О. ЗАБУЖКО

### 3.1. Репертуарна історія та сценічна реалізація вистави

Вистава «Ганна-Панна. Казка загублених душ» Чернівецького театру «Темп» стала однією з найпомітніших подій сучасного театрального життя Буковини.

Прем'єрний показ (перший публічний показ) відбувся 22 вересня 2023 року в Кам'янці-Подільському у межах фестивальної театральної програми «Комора» [55].

Тривалість вистави становить 1 годину 35 хвилин, без антракту, що підсилює цілісність психоемоційного потоку та зберігає неперервність переживання між актором і глядачем.

Хронологія показів (за афішами, анонсами та офіційними публікаціями):

- 22.09.2023 – прем'єрний/ фестивальний показ у Кам'янці-Подільському (за програмою фестивалю) [28].
- 07.10.2023 – прем'єрний показ у місті Чернівці в Центральному Палаці культури, вул. Театральна, 5 (Чернівці) [61, 18, 68].
- 20.12.2023 – благодійний показ (частина зібраних коштів спрямована на підтримку ЗСУ) [39].
- 13.04.2024 – показ вистави за попереднім запрошенням на відкритому фестивалі-конкурсі театральних колективів «Калинівська театральна ІМПРЕЗА» за промо-матеріалами вистава отримала згадку/ відзнаку (в окремих публікаціях зазначено про відзнаку у фестивалях/ конкурсах) [10].
- 10.05.2024 – благодійний показ (частина зібраних коштів спрямована на підтримку ЗСУ), показ у межах театрального сезону; [66].
- 23.09.2025 – останній зафіксований (у межах магістерської роботи) показ на сцені Чернівецької обласної філармонії імені Д. Гнатюка (великий концертний зал). Показ, що використав концертний простір для реалізації

режисерського задуму) [9,12,13, 62, 63].

Жанр і художня ідея: етно-хорор як метод акторської ритуальної історії. У трактуванні театру «Темп» етно-хорор – це сценічна форма, що поєднує: 1. Етнографічну/ фольклорну основу: обрядові мотиви, народні інтонації, традиційні символи (вінки, пояси, гребінці, дзеркальця, городні/ярмаркові предмети тощо), які виступають як носії родової пам'яті;

2. Ритуальну перформативність: відтворення або ремісництво обрядів у сценічному ключі, де дія має ініційовану, трансформаційну функцію; 3. Естетичні засоби хоррора/ психологічного трилера: робота зі звуком (музичні відтворення, дудариками, електронні слухові підкладки), світлові контрасти (строби, червоні акценти), тілесна експресія акторів, що створюють напругу й інтенсифікують зустріч персонажа з його гранями особистості.

У відмінність від попкультурного «страшного» (horror), у виставі «Ганна Панна: Казка загублених душ» жах чи екзистенційний страх не є самоціллю: це інструмент, через який виводиться на поверхню колективна та індивідуальна тінь, як площина праці яка потребує удосконалення – такий досвід стає каталізатором до бажання іншого шляху, світла, очищення, спокути та потенційного прозріння.

В афіші та промо-текстах це було сформульовано прямо: «Ганна-Панна – це не просто вистава, це справжній етно-хорор»[36]. У публікаціях і анонсах підкреслювалися саме поєднання міфопоетичної традиції й сучасних перформативних технік як ключова риса даної художньої сценічної інтенції. Після прем'єри й наступних показів ми отримали багато реакцій: приватних повідомлень, публічних коментарів, емоційних відео-відгуків. Люди впізнавали у сценах власні історії – родинні травми, мовчання, тему нерівної любові в сім'ї [40, 34]. Це доводить, що вистава не лише естетична подія, а й соціальний імпульс для розмови.

Постановка активно анонсувалася та висвітлювалася в локальних ЗМІ і на сторінках театру та акторів у соцмережах. У регіональних інформаційних виданнях і на квиткових порталах виставі присвячували анонси й описові оголошення, де фігурувало маркування «етно-хорор» та наголос на ритуальній

й міфопоетичній складовій. Вистава демонструє, як локальна фольклорна матерія може бути переосмислена через призму сучасних театральних технологій (світло, звук, пластика), породжуючи жанрову новацію – етно-хорор, яка надає народній традиції інструментарію для глибокого психологічного й філософського дослідження. У соцмережах під постами театру з'являлися відгуки глядачів, що підкреслювали емоційну напругу, вокальні фрагменти, силу сценографії й запам'ятовуваність образів. Всі покази мали благодійний характер, останній також містив складову для підтримки ЗСУ України, що додатково віддзеркалює соціальну спрямованість діяльності колективу[10, 34].

### **3.1.2 «Ганна-Панна: казка загублених душ» – режисерсько-акторська концепція та особливості сценічного втілення.**

Для початку окреслюю ідею, задум і концептуальні засади постановки – порушити вічні теми добра і зла, життя і смерті, гріха та прощення. Схожа історія може відбутися будь з ким і стосується кожного. Наштовхнути на роздуми та висновки про свою історію, життя, стосунки в родині, соціумі. Привернути увагу до розуміння процесу через дану виставу до того, як зло проникає всередину людини, спокушаючи, і як темрява, навіть через найменш для особистості помітні слабкості/гріхи/пороки/пристрасті – знищує особистість, забираючи світло добра. Зло, навіть приховане, не може дати доброго плоду. Пильнуймо, щоб розрізнити та ідентифікувати що є що. Лише з любові і добра, результат відповідний.

Як окрема ідея, вистава наближається до концепції театру майбутнього – «театру, яким має бути суспільство завтра»: відкритого до правди, співчуття, осмислення і очищення. У виставі «Ганна-Панна. Казка загублених душ», поставленій Чернівецьким народним театром малих форм «Темп» на базі Центрального Палацу культури міста Чернівців (прем'єрний показ відбувся 22 вересня 2023 року), застосовано принципи міфодрами, символістської дії, психофізичного театру (в дусі Є.Гротовського). Вистава не лише відтворює сюжет повісті Оксани Забужко, але й переносить його у площину сакрального ритуалу, де тіло актора функціонує як інструмент передачі архетипічних травм,

а простір – як зона трансформації свідомості глядача [15, с.37-45]

Постановка створена за мотивами повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку». У виставі Чернівецького театру «Темп», «Ганна-Панна. Казка загублених душ» режисерка Марта Шумілова-Лисякова формує сценічний простір, де кожен актор стає носієм психологічного та символічного навантаження. Ілона Пелих-Ільницька в ролі Ганни Панни поєднує внутрішню напругу з пластичною експресією, створюючи образ героїні, що балансує на межі реального та міфологічного. Контрастом виступає Оленка Єлизавети Бабкіної – легкість і грайливість рухів формують динамічний діалог із драматизмом Ганни, а ролі матері і батька, виконані Катериною Ватулею та Ярославом Никифоруком, надають сцені опори та психологічної глибини. Хореографи-постановники: Анастасія Москаль та Альона Гордей.

Символічну площину вистави підкреслює Темний Янгол Оксани Татарчук, чия поява та рухи випромінюють містичну напругу. Прочани у складі Наталії Яшан, Ірини Надточій, Анастасії Соколової, Тетяни Петрусь, Данила Галенкіна, Анни Воронки та Каті Лисенко формують хорову енергетику, інтегруючи масові сцени в пластично-ритуальну структуру. Чоловічі ролі Ярослава Никифорука додають сцені архетипної глибини, а весь акторський ансамбль працює як єдиний організм, репрезентуючи сучасний український експериментальний театр як простір психологічного та міфопоетичного дослідження. Вистава «Ганна-Панна: казка загублених душ» виникла як спроба театрального переосмислення дуальності та морального вибору людини – вибору між любов'ю і заздрістю, між прощенням і руйнуванням, між світлом і тінню. Ця вистава стала простором, де біблійна модель «Каїн і Авель» перетворюється на сучасну історію про жіночу долю і душу.

Режисерський задум ґрунтується на розумінні театру та сценічного втілення як місце для процесу сакрального дійства, у якому глядач стає не тільки свідком, а співучасником переосмислення, і навіть колективної терапії та очищення. У центрі – не дія як така, а внутрішній рух душі, її мандрівка у шляху темряви та світла. Вибір постає як їжа для душі, яка дає наслідки і формує подальшу долю. Також взявши до уваги погляди українського вченого, філософа Є. Конверського про те, що театр як форма філософського мислення здатен

«переживати істину у дії». Саме ця ідея стає підґрунтям режисерського задуму вистави – театру як простору морального вибору, де актор і глядач співдіють у пошуку сенсу.

Такий підхід перегукується з концепцією психофізичного театру, розробленою Єжи Гротовським, і розвиненою у сучасній українській школі режисера Євгена Лавренчука, де сценічна дія розглядається як процес духовного очищення і самопізнання через тілесний досвід [15, с. 78 - 82].

У цьому контексті вистава «Ганна-Панна: казка загублених душ» постає не лише як сценічна історія, а як акт ініціації – шлях людини, що через страждання і катарсис наближається до пізнання себе.

Режисер вистави виступає не як оповідач, а як провідник колективного архетипу. Його завданням було сценічно відтворити шлях, у якому актор постає як носій ідеї, а глядач – як її свідок і учасник. Відтак театр тут – це не розвага, а форма філософського переживання, де візуальний ряд, звук, дотик несе етичний сенс. Важливим аспектом режисерської концепції є залучення глядача до спільного переживання – не як пасивного спостерігача, а як учасника процесу очищення. Через структуру простору, музику й символи створюється ефект «колективної психодрами», де глядацький зал перетворюється на спільне поле катарсису.

Постать Ганни репрезентує комплекс «тіньового Аніму» (за К. Юнгом) [67, с.54–57], водночас жертву і провідника сили, яка стає рунівною для внутрішнього та як наслідок і для зовнішнього. У символічному ключі вона втілює архетип тієї, що викреслена з системи світла через непізнання себе, а також травму відсутності батьківської любові. Її шлях – це шлях каїністки, але не через злобу, а через неприйняття і відсутність простору для реалізації дару.

У глибинній структурі вистави проступає не лише образ Ганни як уособлення болю, а й складна внутрішня амбівалентність, яка не дозволяє однозначного поділу на «добро» і «зло». Важливо уникати ідеалізації як Ганни, так і Оленки: обидві є жертвами недолюбленої сім'ї, недолюбленості себе, в якій відсутність емпатійного діалогу, емоційної зрілості та послідовної підтримки породжує латентну конкуренцію між дітьми. У такій атмосфері любов має умовний характер: її потрібно «заслужити», «відпрацювати» або «виправдати».

На особливу увагу заслуговує образ матері, яка несвідомо формує в Ганни відчуття «особливої вибраності», одночасно проєктуючи на неї свої нереалізовані амбіції, що стає небезпечною підживою для гордині. Цей архетип Матері-Володарки – не страшної чи «потворної», а тієї, що з глибини болю піднімає дитину як жертву своєї травми – формує дисбаланс у сестринських відносинах. У цьому сенсі Ганна є не просто анти-Аніма, а складний синтез архетипів Відьми, Жриці та Служительки несправдженого світла [67, с.88–93]. Матір, що виросла з болем за власні нездійснені мрії, проєктує свої сподівання на старшу доньку, обдаровуючи Ганну не любов'ю, а надією. І це підживлює у дитині перше, несвідоме відчуття: «ти – особлива», «ти маєш вирости великою», «ти – вища за інших». Це не любов, а емоційна інвестиція, що легко перетворюється на тягар. Ганна з дитинства оточена не теплом, а очікуванням: бути красивою, сильною, пророчою. Це спричинює формування нарцистичної рани – вона не дозволяє собі слабкості, не терпить відмови, не витримує чужого тріумфу. Її «ураза», як вона сама називає це почуття, стає тілесною реакцією на батьківське знецінення або відстороненість.

Батько ж – не злий, але байдужий. Його любов не активна, не ініціативна. Він симпатизує молодшій доньці, але не вміє це артикулювати без упереджень. Його «панькання» з Оленкою – жест не батьківської глибини, а компенсації за провину, що так і не промовляється. І ця несвідомо закладена ієрархія між дітьми творить ґрунт для прихованого конфлікту.

Саме в цьому трикутнику – мати, що проєктує; батько, що дистанціюється; доньки, які не мають простору для любові — формується трагедія. Гординя Ганни – і її вада – зерно, і щит. Вона росте в атмосфері, де потрібно бути кращою, щоб вижити. І замість того, щоб обрати покаяння, відпустити злість, вона йде шляхом боротьби. Але момент сили, коли Пані-Матка пропонує їй «наставити свою силу на добро» – є нагадуванням: вибір був. І це вибір – не вбити, не володіти, а – опрацювати, зцілити.

Ганна – не монстр від народження. Вона – викривлена. І саме тому вона така глибока. Театр «Темп» показує не лише злочин – він показує витоки зла. І це – акт глибокої емпатії, що веде глядача не до осуду, а до розуміння. Бо як сказано у Святому Письмі, Бог не просто не прийняв жертву Каїна – Він попередив його,

що серце його вже схиляється до зла, і дав шанс відступити: «...гріх під дверима чатує; до тебе пожадання його, але ти мусиш панувати над ним» [5]. Те саме було сказано і Ганні – через символічні образи: через Пані-Матку, через сни, через вічну тишу, що застерігає.

Байдужість – ще один потужний символ. Вона пронизує всю сім'ю, стаючи каталізатором трагедії. Ніхто не слухає, не бачить і не бере участі – й саме ця відсутність емпатії й формує ґрунт для катастрофи.

Режисура побудована на конфлікті зовнішнього і внутрішнього: персонажі існують не лише в сценічній реальності, а й у проєкціях глядача. Візуальна мова вистави – це система знаків: місяць, кров, пояс, вода, голос – всі вони мають ритуальне навантаження. Сценічна дія тут не є лінійною – вона працює як «обряд душі» (за В. Скуратівським) [51].

Музика, вокальна структура, шепіт і спів, пластичні етюди на початку вистави створюють «пороговий простір», у якому зникає межа між часом сценічної дії й внутрішнім досвідом глядача. Голос стає не інструментом репліки, а матерією душі, яка звучить із сопілки в сцені фінального «повернення Оленки» – голосом жертви, що промовляє з-поза меж життя. Такий театр є етичною подією. Він не розважає – він ставить запитання, які болять. І саме тому – очищують.

Метафора сопілки – не лише голос померлої Оленки, а «голос совісті», що проривається крізь пісню – той єдиний звук, який не можна зупинити. Це не фізичний інструмент, а тональність правди, що зриває маски й оголює справжнє. Символічні предмети у виставі – кров, пояс, місяць, вода – не мають побутового значення: вони стають маркерами морального вибору. Особливо акцентується кров – як реальність вбивства, що лишається на руках не лише героїні, а й батьків, які з байдужості дозволили цій драмі визріти.

Особливого значення набуває той факт, що саме Чернівецький театр «Темп» – інтелектуально-психологічна трупа, що працює за межами класичної сцени – взявся за інтерпретацію настільки складного, багатопланового матеріалу. Під керівництвом режисерки Марти Шумілової-Лисякової театр створює не просто вистави – це сценічні ініціації, глибинна робота з внутрішнім досвідом, що ґрунтується на тілесній присутності, довірі, трансформації. «Темп» працює в напрямку так званого театру-сповідальності, де актор не грає, а живе, проживає

– і через це віднаходить істинну етику сценічного жесту.

Театр відомий своїм методологічним підходом, в якому психофізика поєднується з символічною дією, а сценічна мова будується не на тексті, а на диханні, ритмі, енергетиці присутності.

Робота над «Казкою про калинову сопілку» стала для театру своєрідною лабораторією співпереживання й глибокого дослідження тем зради, внутрішньої роздвоєності, материнства, самотності, тілесної пам'яті. У цій постановці «Темп» створює нову форму сценічної молитви — не релігійної, а етичної. Тут кожна сцена – не сюжетна подія, а фрагмент внутрішнього ландшафту персонажа, відбитий у тілі, голосі, погляді. Театр стає дзеркалом, а водночас – відчиненим порталом до колективної душі глядача.

У виставі духовна боротьба розгортається у внутрішньому світі та в тілі. Саме тіло стає полем битви між темною спокусою та світлим началом. Темний Янгол – це не просто демон, це голос внутрішньої тіні, голос травми, який говорить: «Тебе не почули, тож ти маєш право забрати». Проте театр, у цій інтерпретації, не дає остаточного осуду – він ставить акцент на трагедії знехтуваної душі, яка шукала Бога, але знайшла темну імітацію відповіді.

Таким чином, «Казка про калинову сопілку» на сцені театру «Темп» постає як сценічна теодицея – спроба зрозуміти, як душа, не маючи простору для любові, обирає спокусу. Це вистава про молитву, яка не була почута. Про гріх, що народився з болю. І про мистецтво, яке здатне цей біль трансформувати.

Однак театр не завершується на темряві. Завдання не лише в тому, щоб «витягти» гнів, сором, страх – а щоб через це глядач зустрівся зі своєю тіннію і, головне, – згадав про своє світло.

Акторська гра у виставі побудована за принципом театру в театрі: казка, що формується тут і зараз, виникає прямо з тілесної присутності, імпровізації, духовного обміну з глядачем. Вистава стає молитвою дії, де кожен жест – як інтонація молитви. Атмосфера – містична, сакральна, наповнена метафорами, які не пояснюють, а запрошують до співпереживання.

І головне, театр не лише розкриває ці глибинні шари травми, але й трансформує. Через пластичність акторської гри, символи, метафори – глядач не просто спостерігає, а проживає. І в цьому проживанні є можливість змінити —

себе, ставлення до близьких, до власної внутрішньої тіні.

Режисерський концепт – прочитати цей твір крізь призму біблійної притчі. Ганна й Оленка є сучасними Каїном і Авелем, але з тією різницею, що перед Ганною було поставлено шанс на покаєння. І саме через театр, через сценічне зцілення, ця надія транслюється й глядачеві. Театр тут – не музей темряви, а храм перетворення. Він пробуджує емпатію, співпереживання, а головне — здатність побачити власну історію та зробити перший крок до світла.

Вистава позиціонується як перший в історії Чернівців сценічний етно хорор. Цей жанр поєднує фольклорну основу, архаїчні ритуальні мотиви та психологічний трилер, трансформуючи народну міфологію у сучасну метафору страху і очищення. В українському контексті подібні спроби здійснювали лише окремі незалежні колективи – зокрема театр «ДАХ» у роботах Владислава Троїцького, проте «Ганна-Панна» вирізняється тим, що втілює цю форму саме на великій академічній сцені. Далі про те, як режисерська концепція театру «Темп», сценографія, музика, світлотехніка й реквізит переводять текст у сценічну систему смислів [61, 63, 65].

### **3.1.3. Простір і сценічне моделювання.**

Простір вистави «Ганна-Панна: казка загублених душ» у Чернівецькій обласній філармонії трансформується у сакральний ландшафт, де відбувається зіткнення реального, міфічного й духовного вимірів. Сцена великої філармонійної зали з її високим порталом, оркестровою глибиною та виразною акустикою стає своєрідним храмом дії. Режисерське рішення побудовано за принципом «сцени на сцені», що створює внутрішній рівень події – простір, де народжується і розгортаються події.

У центрі композиції розташовано два станки, які формують підвищення – своєрідну ареальну сценічну територію ініціації. Тут актори виконують дії, що символізують внутрішню боротьбу душі, тоді як периферія сцени занурена місцями в напівтінь: у цьому зовнішньому колі з'являються тіні минулого, голоси пам'яті, образи глядацького підсвідомого. Така двошарова структура підсилює ефект дзеркала, відкриваючи глядачу його власний архетипічний простір. Оксана Забужко у повісті «Казка про калинову сопілку» дала ту «плоть»,

із якої народилася сценічна матерія. Архетипи та символи тексту перетворилися на кодову систему вистави: кожен предмет, кожен костюм і навіть світловий жест став знаком, який читається глядачем.

Головні текстові маркери, їх сценічні втілення та символічна партитура реквізиту: кожен предмет у виставі наділений семантичним змістом і входить у систему символів, які розкривають філософський код дії. За методикою Михайла Чехова та психофізичними практиками, актор сприймає об'єкт не як предмет, а як партнера – носія смислу, енергії та емоції. Дерева, стрічки, пояси, декорації, активні учасники ритуалу, що вступають у резонанс із внутрішнім станом персонажів. Всі ці елементи мали символічну вагу та функціонували як «живі партнери» для акторів, формуючи предметний театр пам'яті й провокації. Місяць на лобі – у повісті: це знак «відмінності», тавро, яке робить героїню «не такою, як усі». Це не просто прикраса яку визначено уявно, а стигма, яка від самого початку визначає її долю. На сцені місяць перетворюється на «першу відмітку долі». Він проявляється через світлові акценти та жести акторки (підкреслення рукою до чола, погляд угору на небо, згодом пошук у відображенні води) стає повторюваним кодом. Це не лише зовнішній знак, а уявна печатка на тілі, яка запускає історію. Таким чином, уся лінія з місяцем на лобі та короною вибудовує паралель між двома світами:

- світлом (материнська віра, первісна надія, обдарованість);
- темрявою (Янгол-спокусник, який довершує «коронацію» руйнацією, випробування).

Дерева – два об'єкти (зв'язок і розрив родових ліній), які водночас є засобами для взаємодії та символами двох життєвих доль сестер, Ганни й Оленки. Вони стають свідками та відображенням. На їхніх гілках розміщені гребінець, дзеркальце, стрічки, які актори знімають і повертають під час сценічної історії, акцентуючи. За відгуками глядачів і постами в соцмережах, сценічні образи активно асоціювалися з «сестринським зв'язком і втратою», що стало однією з визначальних символічних ліній постановки [34].

Пояс – у тексті: тілесний знак влади й спокуси, несвободи. У повісті Оксани Забужко пояс постає знаком влади над тілом, контролю й спокуси. У виставі він розгортається в кілька сценічних варіантів, які позначають етапи шляху Ганни-Панни.

1) Святковий поясочок до дизайнерської сукні.

Після виконання «Веснянки» та купання, Темний Янгол виносить розкішну сукню з тонким поясочком. Він підкреслює талію й красу героїні. Символ: соціальний статус, визнання, відчуття «найкращої серед усіх». Сенс: прикраса, що лестить самолюбству, перший дотик гордині. 2) Чорний пояс на талії в більш буденному вбранні.

У сцені зі свічками, після конфлікту з Дмитром, Ганна з'являється з чорним поясом, коли відбувається душевна розмова з мамою.

Символ: біль, образа, стискання свободи.

Сенс: пояс працює як «петля», обмежує дихання й рух, перетворює красу на тягар чужих очікувань.

3) Червоний пояс Темного Янгола.

Яскравий парубоцький пояс, що з'являється як атрибут спокуси.

Символ: пристрасть, кров, небезпека.

Сенс: не прикраса, а «зброя» влади, момент остаточного захоплення волі героїні.

Фінал: у сцені божевілля, остання взаємодія з поясом — уже не тільки зовнішня, а й внутрішня.

Символ: петля свідомості, замкнене коло долі.

Сенс: знак остаточного падіння й переходу в «потойбічне». Тут зазначу що, Темний Янгол втілений як складний архетип: він не просто «злий», він спокусник, що підживлює гординю, пропонує прості рішення. Наш режисерський підхід – показати механіку, а не театралізувати насильство.

Тому:

- Сцени травми репетиціювалися з етичними протоколами; • Використовувалися умовні знаки, хореографія та пластичні маркери замість прямого відтворення насильства;
- Психологічна акторська практика «виведення» після репетицій — обов'язкові.

Мета – не шок, а емпатія й розуміння причин трагедії.

Таким чином, лінія поясів проходить шлях від легковажної прикраси до фатальної петлі: від соціального визнання, згодом через біль і спокусу – до несвободи й загибелі. Як межа, обмеження, підкреслення і як символ кайданів

долі.

Станки тут – місце сакрального, центр вибору, підвищення, що символізує «сцену на сцені» – місце переходу з побутового у духовне.

Вода – пам'ять, очищення, сила. На сцені: таз/балія з водою – відображення процесу взаємодії з живою стихією. Ритуал купання у виставі мав подвійний вимір: зовнішній і внутрішній. На сцені мати купає Ганну – здавалося б, простий материнський жест турботи, але він набуває сакрального значення. У цій дії присутній і Темний Янгол, хоч він невидимий для оточення: саме він «підживлює» гординю героїні, нашіптуючи їй власні сенси. Таким чином, купання стає не лише очищенням, а й моментом спокуси – символічним переходом у простір, де тіло відкрите як для світлого, так і для темного впливу.

У традиційній українській культурі вода мала глибокий символічний та ритуальний зміст, слугуючи посередником між світом людей та світом духів. Обряди купання часто пов'язувалися з ритуалами переходу – від дитинства до дорослості, від одного стану буття до іншого, і виконували катартичну функцію: очищення старого та відкриття нових можливостей і випробувань [14, с. 42–44]. У контексті постановки «Казки про калинову сопілку» сцена купання Ганни набуває архетипічного значення: материнська рука символізує підтримку й опору, тоді як невидима присутність Темного Янгола трансформує обряд, роблячи його пасткою і підкреслюючи подвійність води як засобу очищення і випробування. Такий підхід дозволяє глибше прочитувати сцену не як побутовий епізод, а як містерію ініціації, де тілесна дія й символічна присутність сил у поєднанні створюють багатопланове смислове поле [14, с. 124-126].

Отже, дії з водою – як із стихією, що можуть бути задіяні за наміром як для очищення, так і з перетворенням на кров – спокутою. Символ напування, народження і відродження, глибини, незвіданого, манкого.

Дударики – голос душі, що долає мовчання.

Червона тканина – знак крові, пристрасті, дольової неминучості. Біла хустка – подвійний символ чистоти й примусовості, невидимий обов'язок.

Гребінець і дзеркальце – жіноча ідентичність, пошук себе і відображення спокуси, загрози, самолюбівання.

Гарбузи, глечики, стрічки – предмети буденності, із яких народжується

трагедія; вказують на народне середовище, звідки проростає міф. Корона – знак гордині, вага влади над власною долею.

Вінки зі стрічками – два образи жіночих доль: синій у Ганни, символ краси, відчуження і холоду, фіолетовий в Оленки – задиркуватості, покори і скорботи. Ніж і свічки – метафора вибору та жертви, межа між життям і перетворенням.

Таким чином, реквізит виконує не лише декоративну, а психофізичну функцію – стає продовженням тіла актора, матеріалізує його внутрішні стани, трансформує сценічну енергію в архетипічні образи.

Світло, звук і візуальні ефекти: світлове рішення ґрунтується на принципі підсилюючих акцентів, переходу від світла до тіні – як візуальній метафорі процесу. Початкова палітра вистави – м'яка, пастельна, що символізує народження і чистоту; поступово вона насичується червоними, яскравими та темними тонами, досягаючи кульмінаційного контрасту у сценах випробування. Використання стробоскопічного ефекту, динамічних проєкцій тіней і світла створює ефект психічного струсу – момент зустрічі людини з власною тінню, спокусою, наслідками від вибору, підкреслюючи образні фактури, що підсилюють внутрішній ритм вистави й візуалізують несвідоме.

Сопілка – у повісті символізує голос душі та пам'ять роду, здатність звучати після смерті. У сценічному прочитанні ми не задіювали фізично сопілку – її функцію взяв на себе спів і голосові інтонації. Таким чином, «калинова сопілка» була відчитана через пісні, які супроводжують життя й долю Ганни Панни.

Послідовність звучання голосів (як варіації «сопілки»):

1. Колискова матері – голос як «перший подих», як виколихування життя. перед народженням Ганни. Пісні матері про жіночий досвід, кохання. Символ: жіночий оберіг, енергія творення, крихкість і водночас невідворотність долі.

2. Колискова батька й Оленки – сцена засинання, утішання, любові понад міру до меншої дочки. Голос батька накладається на дитячий голос сестри. Символ: родова пам'ять, голос дому, безпечний простір.

3. Веснянка у виконанні Ганни – найсвітліший момент. Звучить як розквіт життя, краса і юність.

Символ: дівоча чистота, пробудження.

#### 4. Пісні Оленки після вбивства.

Символ: голос скорботи, пам'ять про загублену сестру.

#### 5. Фінальний вокаліз Ганни – безслівний спів («а», «у»), близький до підвивання. Це повторення мотиву веснянки, але вже крізь біль, руйнацію вщент.

Символ: голос душі, що не витримав, але все ще звучить – «сопілка болю».

Таким чином, у виставі «сопілка» не є інструментом, а метафорою голосу, що проходить через жіночі й родові лінії: від матері й батька до сестер. Це лінія, яка тримає виставу від початку до фіналу, й у фіналі переростає у трансцендентне звучання — «голос душі, що пережив смерть».

Саунддизайн у музичному просторі базується на зіставленні етнічних мотивів і електронних музичних структур – всі вище зазначені поєднання архаїки та сучасності підкреслюють саму суть етно-хорору як жанру. Музична та вокальна акапельна партія втілювалася через поєднання мотивів обрядового співу, тремтливих мелодій у виконанні матері, Оленки разом з батьком, Ганни, з додаванням електронних фонів, що створювало шар звукової напруги й відчуття присутності містичного. Звук у філармонії, завдяки її акустиці, набував додаткової тілесної сили та впливу зі сцени на зал.

Костюми акторів із однакового матеріалу, поєднують етнічну автентичність, народний силует і експресивні трансформації (зміни впродовж дії: від дівочої сорочки до «шмати», поява червоних плям, «одяг сцени», що спадає на підлогу й утворює межу між сценою й залом). У цій виставі костюми, реквізит та навіть грим не просто прикраса, а повноцінні носії смислів. Кожен предмет промовляє від імені персонажа та стає продовженням його внутрішнього стану. Вони працюють як «друга мова», що передає внутрішні стани персонажів і формує символічний пласт дії. Костюми головної героїні, послідовність перевдягань і смисли.

#### • Ньюдовий комплект (початковий етюд «ліплення тіл»)

Символ: однаковість народження, «чистий аркуш». Тілесний колір нагадує, що всі приходимо у світ однаково. Це база, з якої ліпиться особистість. • Перший костюм (корона, бежево-біло-синя гама)

Символ: зародження гордині.

Туфельки, банти, легкі тканини – юність і краса. Корона, яку мати одягає дочці, передає не лише гордість, а й тягар амбіцій.

- Дизайнерська сукня (блакитна з червоною калиною)

Символ: вершина спокуси.

Момент, коли Дмитро звертає увагу на Ганну. Червоні птахи та калина – подвійний код: краса й жертвність.

- Ляна сорочка з чорним поясом

Символ: тягар і контроль.

Пояс стискає, зменшує амплітуду руху, показує залежність.

- Сорочка та шмата з червоними плямами

Символ: слід гріха.

Плями – не лише кров, а результат вибору. Це тілесний відбиток історії. • Сцени після купання у балії.

Ганна постає перед глядачем у момент самолюбівання: темний Янгол тримає дзеркальце, у яке вона дивиться.

У сценах використовуються такі символи як гребінець, яким мати приводить її до ладу, біла та червона тканини, а також шмата – атрибути очищення, символізують процес дорослішання, втрати невинності та підготовку до нового життя.

Макіяж і зачіска мають власну драматургію: від нюдової чистоти – до загострених брів (гординя), червоних губ (спокуса), плям-ран (наслідки). Волосся головної героїні від акуратного стану переходить до однієї коси, а згодом розпускається розпелехано – шлях від дівочості до втрати контролю та становлення особистості. Цей візуальний розвиток підсилює внутрішню лінію персонажа, а через тілесну трансформацію матеріалізує духовні метаморфози.

Проєкт створювався близько півтора року: підготовчий етап та інтенсивна робота.

Режим репетицій – двічі на тиждень, згодом – тричі. Кожна репетиція мала сталу структуру: розігрів, пластичний тренінг, вокальна робота, практика з реквізитом, технічні прогони зі світлом і звуком, завершальна практика зняття образу (індивідуально). Така система відповідала принципам психофізичної дії – поступовому входженню, перебуванню і виходу з ролі.

Таким чином, простір у виставі «Ганна-Панна: казка загублених душ» – це не просто сценічна площа, а жива енергетична структура, у якій кожен елемент – світло, звук, костюм, дерево чи сопілка – функціонує як частина єдиного механізму.

Це простір, який мислиться не тільки архітектурно, а й ритуально – як поле зустрічі душ, що просвітлюються і трансформуються через мистецтво. Отже, «Ганна-Панна: казка загублених душ» у режисерській концепції керівниці театру Марти Шумілової-Лисякової – це не лише сценічне дійство, а своєрідна духовна подорож, у якій через архетипічні образи, етнічні мотиви й фізичну присутність актора розкривається глибинний код людської душі. Це театр, де фольклорна міфологія зустрічається із сучасною психологією, а через сакральний страх та моторошну естетику стає шляхом до катарсису [19].

### **3.1.4. Режисерські підходи та художня концепція вистави «Ганна Панна. Казка загублених душ» у Чернівецькому народному театрі малих форм «Темп» на базі Центрального Палацу культури міста Чернівці.**

Як зазначає С. Павличко, «модерністська література часто конфліктує з традиційною міфологією, оскільки прагне трансформувати її у простір психологічної глибини та естетичного сумніву» [42, с. 203].

Ритуально-міфологічний театр як форма сценічного висловлювання набуває особливого значення у контексті пошуку морального імперативу в посттравматичному суспільстві. Сценічна дія, побудована на архетипах і ритуальних структурах, стає не просто художнім актом — вона перетворюється на досвід, що очищує, ставить під сумнів і надає можливість переосмислення як особистісного, так і колективного буття.

Постановка Чернівецького театру «Темп» «Ганна-Панна. Казка загублених душ» є альтернативним, але рівноцінним підходом до сценічного осмислення повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку». Якщо харківська інтерпретація (див. 2.1) розвиває актороцентричну модель через пластичні й лялькові форми, то театр «Темп» обирає іншу траєкторію: поєднання етнічної міфології з естетикою, формує жанр «етно-хоррору», що в медіа визначено як «справжній етно-хорор» [36]. Визначення постановки в анонсах також звучить як

«містична драма, де стародавні українські міфи переплітаються із сучасним хоррором». Режисерка театру Марта Шумілова-Лисякова і команда «Темпу» пішли шляхом трансформації класичного фольклорного матеріалу О.Забужко.

Ця вистава як спосіб звернутися до архетипічних тем: жіночої конкуренції, вибору, моральної відповідальності в родині. Це одразу формує очікування не казкової історії, а ритуально-міфологічного дійства з емоційною і символічною насиченістю. Театр акцентує, що сюжет подається як «жіноча версія легенди про Каїна і Авеля», що корелює з інтенцією О. Забужко та розкриває фокус на моральному виборі, відповідальності та родових архетипах. Ключова художня стратегія тут – боротьба Добра і Зла втілена в жіночих образах сестер. Таке формулювання знову ж підкреслює та задає глядачу очікування: це буде не просто народна казка, а драматичне і символічне дійство [59]. У постановці пропонується досить амбітний і символічно насичений підхід: він поєднує етно-міф, суспільно-сімейну драму та хорор, створюючи театральний простір, який не просто розважає, а провокує думати й відчувати. На відміну від постановок, де хорор існує як ефект, Темп використовує його як спосіб активувати архетипи української культури. У публікації в виданні «Молодийому Буковинецьці» жанр визначено як «справжній етно-хорор» з акцентом на родовій трагедії [36]. Важливо, що хорор «Темпу» не зводиться до лякань – його внутрішня природа ближча до містичного страху, описаного фольклористами: страх як наближення до «порогових» станів, де людині відкривається її тінь. Це перегукується із символом Темного Янгола, концепція якого – один із ключових символів вистави, як описує акторка Оксана Татарчук у подкасті «Антракт для обговорення»: «Темний янгол – це не зло. Це та частина людини, яка нагадує про вибір, який ми робимо. Він лише показує, куди ми можемо впасти» [56].

Таким чином хорор стає моральною категорією, а не візуальним трюком. Цей образ — не просто фантастичний антагоніст, а провідник, тінь, яка ставить моральні питання, символ внутрішньої боротьби. Таким чином, хорор стає способом проговорення «порогових» станів душі.

Центральною темою є вибір. Як виконавиця головної ролі авторка цих слів в тому ж інтерв'ю зазначила: «Доля чи воля? Це, до речі, було основне питання нашої вистави. Моя особиста думка, що усе ж таки, є вибір. Вибір – це моя думка.

Чому? Тому що з людиною стається ситуація, є обставини, є тиск, є різні суспільні норми, але, може хтось навіть вести за руку, знаєш, от зроби це, зроби це. Все ж таки тією рукою хто керує? Людина. Людина обирає, чи це зробити, чи це не зробити» [56].

Режисерка Марта Шумілова-Лисякова в інтерв'ю підкреслює, що вона не прагнула отримати просту жахливу історію: «Це занурення, це досвід. Лише досвід змінює людину, а також додає: «Я революціонерка. Мені не цікаво те, як книжка пише. Мені цікаво досліджувати, копати, шукати щось нове .ЮБсем . Глибина якась. Те, як подають і класична якась інтерпретація знань, навиків, ще чогось мені не цікаво. Я не кажу, що це погано. Я не кажу, що так треба робити. Робіть кожний так, як йому подобається, але мені цікавіше копати і шукати щось нове. Тобто ти себе не ставиш в якісь рамки. Абсолютно. Ти не працюєш ні за жодною методикою. Ти використовуєш весь світовий досвід, який є, і це пропускаєш через себе і так видаєш» [56].

Вона бачить свою роботу як художній ритуал, де актор і глядач спільно беруть участь в містичному процесі. Таке сценічне втілення, за визначенням самої керівниці театру – не звичайна казка, а «заглиблення в глибини людської душі». Тобто режисура вистави – не ілюстрація сюжету, а ритуально дослідницька практика.

Вибір тут не випадковий: Марта Шумілова-Лисякова не просто режисує, вона формує театр як простір для глибинної рефлексії. У новинах про прем'єру йдеться про намір не лише показати зовнішню конфронтацію, а зосередитися на внутрішньому світі героїнь. Театр «Темп», таким чином, не лише інсценує міф, а використовує його як метафору для сучасних переживань – сімейних, особистісних, культурних.

Сценічне рішення також покликане підкреслювати метафоричність: міфічні образи стоять поруч із реальністю глибоких емоцій і колективних травм. Режисурна лінія комбінує «аранжування» міфу та сучасний художній дискурс – дуже близько до моделі символічного театру, де текст О. Забужко не просто інтерпретується, а переосмислюється через пластичні, візуальні й звукові рішення. Вистава позиціює себе як синтетичне дійство: музика, живий звук, можливі танцювальні або пластичні фрагменти. Це не просто театральна казка –

це перформанс, в якому естетика «етно» і «хорор» служить не для ефекту, а для змісту.

Акторська тканина тяжіє до тілесно-психофізичної гри, трансових режимів, ритуальних жестів – близько до сучасних практик тілесного театру [17, с. 286–290]

Актори «Темпу» часто працюють із тілом, жестом, повільними переходами, відтягнутими паузами, що створює ритуальний ефект. Щоб відчувати, як сцена перетворюється на простір роздумів, а не лише на арену дії. Це збігається з теоретичним підходом тілесно-орієнтованого театру, де тіло – не просто інструмент, а активний носій сенсу.

Виконавська практика й тілесність. Акторська робота спиралася на поєднання внутрішньої та зовнішньої техніки: тілесні етюди, психофізичні вправи, дихальні практики, пошуки імпровізованої дії з реквізитом, пластичні композиції, контактні етюди та вокальна підготовка. Актори працювали як ансамбль – колективна енергетика, спільний ритм і мікроантреприза сценичних образів створювали відчуття «колективної сповіді», коли кожна персональна зміна впливала на загальний емоційний простір.

Одним з ключових міркувань у цій постановці є актуалізація теми. За словами Марти Шумілової-Лисякової (в анонсі) постановка має благодійний характер: під час деяких показів збирають кошти «на підтримку ЗСУ» [10]. Це підкреслює, що театр не просто створює мистецтво, а діє в контексті суспільної відповідальності.

Крім того, сюжет із міфологічними мотивами і глибокими моралітетними питаннями – вибору, відповідальності, злочину – надає виставі значну соціально етичну вагу. Через образи сестер, їхньої конкуренції, заздрості, покликана підняти питання: що таке зло – внутрішнє чи зовнішнє, чи можна його виправдати, чи є прощення.

Такий художній підхід, поєднаний із високим рівнем акторської віддачі, підкреслює, що театр «Темп» прагне не до комерційного «страшного шоу», а до символічного простору, де глядач залучений на рівні душі.

Художня стратегія суттєво опирається на символічні образи та музичний саунддизайн, разом у виставі виконуючи роль структурних: живі співи, дихальні

звуки, фрагменти автентичних мотивів створюють «звукове поле» міфу.

Світлові рішення формують атмосферу внутрішнього розламу: затемнення, вузькі промені, червоно-темні палітри. Все це працює як метафора вибору, який є центральною темою твору.

Дана вистава – це запрошення до діалогу. Режисерка і актори створюють сцени, які не дають легких моральних відповідей. Глядач не просто стає свідком конфлікту, а сам залучений у внутрішній процес переживання: образи сестер, їхні рішення, образ темного янгола – це символи, які можна читати на різних рівнях.

Чернівецька преса також зазначає, що це «занурення в глибини людської душі» [60], і це підходить дуже добре для сучасного театру, який прагне бути художнім, мислячим, не лише розважаючим.

Режисерські стратегії театру «Темп» у виставі «Ганна-Панна. Казка загублених душ» демонструють зважений і багаторівневий підхід: це поєднання етно-міфу з хорором як інструментом, а не самоціллю, символічна сценічна мова, тілесна і музична пластика, а також соціально відповідальний контекст. Як акторка, яка брала участь у цій постановці, я можу підтвердити, що це – робота не «для легкого споживання», а для того, хто готовий подумати, відчутти, поставити питання про вибір, внутрішню темряву, мораль. З мого акторського досвіду, роль Ганни-Панни була не просто завданням – це був дослідницький процес: «Вона (енергія персонажа) заходить у тіло. Я стаю частиною цієї казки». Моє тіло, голос, рух – усе стало інструментом, через який образ розкривався на сцені [56].

Ця вистава є гідним партнером (в режисерському сенсі) тому, що робить харківська вистава «Калинова сопілка»: якщо в Харкові акцент був на метафоричній пластичності та архетипах, то театр «Темп» в Чернівцях додає ще більше емоційної інтенсивності, глибини персонажів, а також соціальної відповідальності. Як і харківська «Калинова сопілка», чернівецька постановка існує в умовах війни. У медіа підкреслюється, що покази були благодійними, більшу частину коштів спрямовували «на підтримку ЗСУ» [10]. Це формує сучасну рамку прочитання: фольклорний сюжет набуває додаткової глибини, оскільки питання вибору, темряви, провини і світла стають не літературними, а життєвими.

Постановка Чернівецького театру «Темп» – це приклад іншої, але рівноцінної режисерської стратегії інтерпретації О. Забужко. Якщо в Харкові акцент зроблено на актороцентризмі, ляльковій метафориці й пластичній структурі, то театр «Темп» створює емоційно-психофізичний етно-хоррор, де міф, тілесність і звук стають ритуальною драматургією. Обидві постановки не суперечать одна одній; навпаки – вони демонструють два напрями сучасного українського театру: пластично-символічний (Харків) та ритуально-етно психологічний (Чернівці). Разом вони окреслюють повноцінний спектр можливостей сценічного прочитання «Казки про калинову сопілку»: від метафоричного лялькового театру до тілесного етно-хоррору як живого міфу.

Сценічні інтерпретації повісті Оксани Забужко, здійснені у Харкові («Калинова сопілка») та Чернівцях («Ганна-Панна. Казка загублених душ»), демонструють, що сучасний український театр послідовно звертається до первинних онтологічних структур театральності – ритуалу, тілесності, архетипіки, міфологічного мислення та трансформаційної взаємодії з глядачем. Обидві реалізації твору в різних театральних середовищах показують, що текст О.Забужко функціонує на сцені не лише як літературна основа, а як міфологічна матриця, здатна запускати глибинні процеси колективного та індивідуального переживання.

Через різні режисерські мови та сценічні форми у цих театрах проступає спільний культурний рух: прагнення осмислити український фольклор і жіночу міфологію не як ілюстрацію, а як живий механізм переосмислення травми, вибору й внутрішніх етичних структур. У харківській інтерпретації провідною є актороцентрична стратегія: актор і його тілесність стають центральним носієм драматичної, емоційної та символічної дії. Така естетика відповідає концепції Єжи Гротовського, який визначав актора як «живий нервовий матеріал», що «не грає, а існує» в сценічному середовищі [15, с. 37-45]. Харківська вистава своєю структурою тяжіє до «бідного театру» – мінімалістичного, очищеного від надмірних засобів, де пластична дія і голос акторів стають першоджерелом сенсу. Цей підхід також перегукується з артоїстичною концепцією «театру жорстокості», де театр впливає не логікою, а тілесно-сенсорним ударом, «потрясінням внутрішніх рівнів свідомості» [2, с. 156-160]. Ритуальний характер

пластики, уповільнені переходи, майже трансові повтори жестів створюють стан театрального «інтенсивного тепер», у якому глядач включається в переживання позасюжетної природи.

Частина символів – калина, темрява, кров, тканини-корені — прочитуються у площині міфопоетичної інтерпретації, яка повністю корелює з концепцією Мірчі Еліаде про міф як «вічне повернення до первинних подій», де символи не описують, а активують певні екзистенційні структури [52]. Саме тому враження від вистави часто описуються не як раціональне, а як тілесно емоційне відлуння архетипічного досвіду.

Чернівецька постановка «Ганна-Панна. Казка загублених душ» розробляє зовсім іншу, але не менш глибинну модель – етно-хорор як ритуал переходу. Тут центральним стає мотив вибору, пороговості, морального та психологічного лімінального стану, що безпосередньо перегукується з концепцією Віктора Тернера про лімінальність – проміжний, «пороговий» стан, у якому людина переживає оновлення і переосмислення себе [76, с. 95]. Практика театру «Темп» демонструє театр не як репрезентацію, а як ініціаційний процес, де актор і глядач разом перебувають у стані ритуальної відкритості, емоційної небезпеки, внутрішньої темряви й світла.

Образ Темного Янгола, що задає ключову етичну й драматичну напругу, цілком відповідає юнгіанському архетипу Тіні – внутрішнього аспекту особистості, який вимагає усвідомлення та інтеграції. За К. Юнгом, справжній розвиток можливий лише через зустріч із Тінню, через її прийняття як частини себе [67, с.436]. Саме цю структуру показує чернівецька постановка: Темний Янгол – не «зовнішній демон», а внутрішня глибинна сила, що супроводжує людину на межі вибору. Цю лінію підсилює також жіноча архетипіка, описана М.-Л. фон Франц, яка розглядала казки як моделі психічної ініціації, особливо у стосунках сестринства, суперництва, світла й тіні [74, с. 71-85, с. 122-130].

Обидві постановки демонструють інтерес до перформативної ритуальності, що чітко узгоджується з концепцією Річарда Шехнера, який виділив театр як форму «поведінкових трансформацій», де дія – це не лише естетична структура, а трансформативний досвід для учасників і глядача [75, с. 143-150]. У світлі цього театрознавчого підходу харківська й чернівецька

постановки постають як два способи перетворення тексту О. Забужко у живий міф, у якому глядач стає співучасником, а не спостерігачем.

Особливої ваги набуває і соціально-культурний контекст війни. Обидві вистави функціонують як механізми колективної травматерапії, практики проживання темряви, втрат, болю, але також пошуку сенсу й можливості морального вибору. Цей аспект повністю узгоджується з твердженням, що міф і ритуал мають регенеративну функцію, повертаючи спільноту до джерел, дозволяючи їй пережити кризу через символічний акт. У цьому сенсі український театр у час війни постає не як естетична система, а як форма колективної психічної мобілізації й збереження ідентичності.

Отже, обидві інтерпретації О. Забужко демонструють, що сучасний український театр повертається до своїх найдавніших функцій – ритуальної, катарсичної, ініціаційної, об'єднавчої. Харківський театр через тілесність і символічну пластичність відкриває міф як внутрішню подію, тоді як чернівецький театр через етно-хорор і лімінальність занурює глядача в глибинні архетипи вибору й темної правди про людину. Обидва підходи – не конкуруючі, а взаємодоповнюючі, і разом вони репрезентують широку палітру можливостей сучасного українського театру у роботі з міфологічним матеріалом і досвідом війни.

### **3.2. Специфіка висвітлення ролі Ганни-Панни у творчому проєкті.**

**Автоетнографічна і практико-орієнтована реконструкція ролі.** На початку своєї роботи над роллю я могла би сказати: «Я граю Ганну – і не знаю, де закінчуюсь я, і де починається вона». Це було щиро – я заходила в роль не ззовні, а зсередини. Але саме тому цей шлях став для мене не лише акторським, а й терапевтичним. Що глибше я заглиблювалась у внутрішній світ героїні, то сильніше відчувала злиття, що потребувало свідомого розмежування: де її історія, а де моя. Я занурилася в дослідження: шукала спільні риси, відсторонювала відмінні. Було відчуття: якщо я цього не зроблю – ризик застрягнути в амплуа буде надто великим.

Ганну я не лише грала – я її шкодувала, розуміла. Її біль був для мене не вигаданим, а цілком впізнаваним. Саме тому я поставила собі питання: що з нею

сталося, чому вона обрала саме цей шлях? І паралельно з аналізом ролі в моєму житті тривав власний перехідний етап. Я, як і вона, стояла перед вибором. І побачила: у момент, коли до Ганни приходять Пані-Матка, вона мала шанс піти іншим шляхом – та її не скерували, їй не підказали. У мене ж був цей внутрішній голос. І, можливо, саме завдяки роботі над роллю, я змогла почути: куди мене ведуть мої вибори. Я обрала інший шлях. Світлий. Шлях, у якому мій дар, мій голос, моя сцена — стають не тільки професією, а служінням. Навіть через театр. І саме тому ця вистава стала не фіналом, а точкою переходу — до себе, до правди, до Творця.

Роль Ганни-Панни буде розглянуто як реконструкцію на взаємопов'язаних рівнях:

- Текстовий – що було взято з повісті О. Забужко до творчого проєкту: семантичні маркери, архетипи, сюжетні вузли.
- Особистісний (автоетнографічний) – власні напрацювання: тілесні вправи, голосова партитура ролі, емоційні та духовні рефлексії, практики акторської психологічної безпеки й енергетичні ритуали.
- Метод реконструкції вистави – полягав у відновленні та осмисленні повної структури сценічної події: простору гри, світлової та музичної партитури, сценографії, акторської логіки та внутрішньої дії ролі. Детальне моделювання сцен, аналіз взаємодії персонажів, відтворення режисерських рішень і побудову акторської партитури як цілісної системи дозволило реконструювати сценічну форму твору та принципи її функціонування.

Усе це зафіксовано: відео та світлинах, сторіз та пости в соцмережах театру й в особистих нотатках автора (див. Додатки).

(Facebook:

[https://www.facebook.com/ilona.teama.official/?locale=uk\\_UA](https://www.facebook.com/ilona.teama.official/?locale=uk_UA)

Instagram: [https://www.instagram.com/ilonna\\_teama.official/](https://www.instagram.com/ilonna_teama.official/))

У проєкті виокремлено 6 методів, що застосовувалися системно. Нижче коротка теоретична опора та практична рецептура кожного методу (очікувані результати, вправи, застереження).

#### 1. Practice-as-research (репетиція як дослідження).

Теорія: репетиція – це не лише підготовка до вистави, а джерело знань

про персонажа і глядацьку рецепцію.

Практика: вести репетиційні рефлексії (дата, мета, техніки, тілесні відкриття, режисерські зауваги). Регулярно переглядати, якщо є, відео фрагменти, робити порівняльний аналіз «до»/ «після» вправ.

Вправа: 3-х хвилинна імпровізація по заданому семантичному маркері (наприклад: «гординя») з обов'язковим запам'ятовуванням/ фітбеком тілесних реакцій.

## 2. Autoethnography (автоетнографія – наративне самоспостереження).

Теорія: особистий досвід виконавиці описується як емпіричне джерело і аналітичний матеріал.

Практика: щоденні короткі рефлексії після репетицій – «три речі, що відчув/ помітив»; інтерв'ю-самоспостереження раз на тиждень (аудіо). Застереження: зберігати етичні рамки – не розкривати приватних даних інших учасників без згоди.

## 3. Психофізичний / тілесно-дихальний метод (тілесна пам'ять і імпульс).

Теорія: робота з центром тіла, диханням і тонусом формує реактивні та інтонаційні можливості актора (паралелі з практиками М.А. Чехова, сучасними психофізичними школами) [70, с.110]

Практика: щоденні фізичні тренінги: фізичні гімнастичні вправи на загальне зміцнення та ґручність тіла 20 хв., 3 хв. заземлення (вправи на ноги), 3 хв. імпульсні вправи (короткі ривки/пауза), 10 хв. дихальні та духовні практики (в т.ч. молитва).

Вправа акторської психологічної безпеки: після інтенсивних імпульсів – техніка «повернення в тіло» (спокійне дихання, стопи та долоні на підлозі). 4. Голосова та музично-вокальна робота.

Теорія: голос як носій смислу; робота над регістрами, мелізмами (веснянка, вокаліз), вокалізація як інструмент емоційної трансформації.

Практика: комплексні вправи 15 хв. розігріву голосу, вправи на передачу емоцій через голос, вправи на резонанс (грудний/ голосовий міст) перед репетицією, окремо практичні заняття з музики/ вокалу по 1,5 години на тиждень.

Результат: можливість переходу від мовлення до співу без «переривання» образу (збереження психологічної правди під час співу).

## 5. Артефакт-/ костюмна методика (перевдягання як трансформація)

Сценічні об'єкти та костюми виконують не лише декоративну або функціональну роль, а й слугують тілесними маркерами внутрішнього стану персонажа. Взаємодія актора з костюмами чи реквізитом впливає на його психофізичний стан, поставу, рухи та тембр голосу, сприяючи більш органічному входженню в роль. Наприклад, надягання важкої корони або мантиї змушує тіло приймати відповідну опору, що відображає гідність, відповідальність чи напруженість влади. Подібним чином реквізит стає продовженням тіла, стимулюючи рухову та емоційну реакцію, що збагачує психологічний образ персонажа.

У психофізичному театрі та театрі антропології (Є.Гротовський, Е. Барба) такий підхід розглядається як ключовий для створення переконливого сценічного образу: зовнішні предмети та костюми не просто ілюструють характер, а активно формують тілесну і емоційну поведінку актора, забезпечуючи взаємодію тексту, тіла та простору сцени. (Барба, Е. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1995. С. 42–45.)

Практика: систематичні «перевдягання» під час репетиції: кожне нове вбрання супроводжується п'ятихвилинною внутрішньою імпровізацією у новому стані; наприклад, вправа «носити вагу корони», взаємодіяти з різних станів у запропонованих обставинах: поступова адаптація (щоб уникнути фізичного дискомфорту).

Застереження: не використовувати справжні травмуючі елементи, тестувати реквізит безпечним чином (імітації, м'які матеріали). 6. Ритуально-енергетична методика (авторська безпека).

Теорія: розроблений авторський протокол для входу/ виходу з образу та самої вистави: індивідуально та колективні ритуали, заземлення, «скидання» образу. Це і протокол безпеки, і техніка емоційної регуляції.

Практика: перед показом – налаштування всіх учасників колективу на спільність, як злагоджений єдиний організм в творчій роботі. Загальне коло, розтирання долонь, синхронне дихання, взяття за руки, і коли є у кожного відчуття готовності – в один голос текст:

«Вітаю, вітаю, вітаю!»

Ми відкриваєм виставу!! (тричі)

Коротка візуалізація; після – глибокий вдих і видих, оплески. За потреби, індивідуальні техніки розвантаження (контрастне дихання, пиття води, фізичний рух).

Окремі методологічні підходи: *practice-as-research* + *autoethnography* (детальна розшифровка і підхід).

Роль Ганни-Панни в даному проєкті було трактовано як синтетичну реконструкцію, що поєднує аналітичну роботу з текстом і його літературними кодами та емпіричну, тілесно-рефлексивну працю виконавиці.

Перший рівень – текстовий, включає систематичний аналіз семантичних маркерів у повісті (повторювані мотиви, символи, сюжетні вузли і архетипи), що дає опору для зовнішньої «карти» персонажа: його соціального становища, відносин в родині, мотивів вчинків.

Другий рівень – особистісний/ автоетнографічний – це набір щоденних практик і нотаток, які перетворюють репетиційний процес на науково-практичну лабораторію: тілесні вправи, психофізичні техніки, робота з голосом, розроблені авторські ритуали акторської безпеки й енергетичні процедури. Автоетнографія – це підхід до дослідження та створення тексту, що прагне описати та систематично аналізувати особистий досвід із метою розуміння культурного досвіду. Сучасна дослідниця Керолін Еліс та її співавтори подають цей термін так: «Як метод автоетнографія поєднує принципи автобіографії та етнографії і є одночасно процесом та продуктом дослідження. Дослідник використовує особистий досвід, щоденні практики, спогади, емоції, тілесні відчуття, а також інші емпіричні дані для аналізу культурних процесів» (тут і далі - переклад автора) [71, с.1,14].

Як зазначає Віктор Тернер, лімінальні (порогові) стани створюють умови для глибинної трансформації особистості, коли індивід тимчасово виходить за межі звичних ролей і переходить у стан невизначеності. Саме цей досвід «між» можна порівняти з акторським станом на сцені, коли відбувається перехід від щоденного «я» до театрального «я»: «Лімінальність можна розглядати як проміжну точку переходу між двома станами. У цей період стан учасника ритуалу є неоднозначним; він проходить через культурну сферу, яка має мало або

зовсім не має ознак попереднього чи наступного статусу» [76, с. 95].

Актор і театральний педагог Михайло Чехов підкреслював, що актор може досягнути внутрішній стан персонажа через тілесну дію – «психологічний жест», який поєднує фізичне, духовне та символічне начала: «Психологічний жест – це рух, який пробуджує сутність персонажа в акторові. Він поєднує фізичне, духовне й символічне, допомагаючи акторові повністю втілити образ» [70].

Усі рівні взаємопов'язані: текст породжує тілесний експеримент, а тілесне відкриття – нове прочитання тексту. Саме ця взаємодія забезпечує глибинне розуміння персонажа. Процес роботи над роллю фіксувався у відео, фото, репетиційних щоденниках і публікаціях у соцмережах, що дозволяє простежити трансформацію тіла, голосу й сенсу в часі та розглядати репетицію як емпіричний матеріал дослідження.

Practice-as-research (або practice-led/ practice-based research) – парадигма, у якій художня практика (репетиція, перформанс, етюд, створення сценічного твору) розглядається не тільки як засіб створення художнього продукту, а як джерело знання і повноцінна наукова методика: сама практика продукує емпіричні дані, які рефлексивно документуються, аналізуються і інтерпретуються в академічному обґрунтуванні.

Autoethnography (автоетнографія) – метод й жанр дослідження, у якому дослідник використовує власний досвід (спогади, емоції, тілесні відчуття) як первинні емпіричні дані і пов'язує їх із ширшим соціокультурним контекстом; це поєднання автобіографічної прозорості та культурно-соціального аналізу.

Поєднання practice-as-research і автоетнографії формує методологію, в якій репетиція є науковою лабораторією, а особистий досвід – первинним джерелом даних. Репетиції, етюди, відео-записи, щоденники і публічні вистави розглядаються як емпіричний матеріал, який аналізується, інтерпретується й повертається у практику як коректив. Такий підхід дозволяє переходити від суб'єктивного переживання до аргументованого науково академічного тексту.

Окремо варто виділити ритуально-енергетичну авторську методику, спрямовану на забезпечення акторської безпеки. Її розроблення стало відповіддю на численні спостереження та відгуки колег-акторів щодо станів емоційної втоми, тривожності й енергетичного виснаження після інтенсивних репетицій

або вистав. Методика спирається на поєднання психофізичних, етико-рефлексивних та ритуально-сміслових підходів і є інструментом підтримання внутрішньої рівноваги та емоційної цілісності митця.

У межах теорії роботи над роллю розроблено авторський протокол входу та виходу з образу, який охоплює як індивідуальні, так і колективні ритуали: заземлення, «скидання» образу, елементи дихальної регуляції, а також символічні жести та короткі рефлексивні практики. Цей протокол виконує подвійну функцію – захисну (енергетичну) й терапевтичну (емоційно-регуляційну).

Практика передбачає рефлексивно-ритуальне входження в сценічний простір, у межах якого актор застосовує особистісні дії для налаштування на процес гри. Таке входження розглядається не лише як технічна підготовка, а як усвідомлення сцени як простору взаємодії, просвітлення й смислотворення. Перед виходом на сцену актор здійснює короткий внутрішній акт усвідомлення, визнаючи сцену не лише фізичним місцем, а пороговим простором (liminal space), у якому особисте переходить у художнє, а дія у носій сенсу.

У цьому контексті доцільним є формування індивідуального ритуалу, короткої внутрішньої зосередженості або вербального звернення до простору дії (подумки, пошепки чи вголос). Таке звернення є актом внутрішнього дозволу діяти «зادля блага» – у дусі етичної відповідальності перед глядачем, партнерами та самим простором сцени. Символічний жест на вибір – дотик долонями до підлоги, легкий уклін або вдих з фокусом на тілі – стає контактним актом взаємодії з матерією сцени, що сприяє переходу у змінений психофізичний стан творчої присутності.

Після завершення вистави або репетиції актор виконує зворотний ритуальний акт – подяку простору подумки чи вербальним жестом, усім залученим у творення сценічної події. Така практика має етико-рефлексивну природу: вона не несе релігійного чи догматичного змісту, а постає як спосіб очищення, завершення процесу перевтілення й відновлення особистісної автентичності. Завдяки цьому актор, залишаючи сценічний простір, символічно звільняється від енергії персонажа, його афектів і емоційних станів, повертаючись до власного «Я».

Акт подяки виступає завершальним етапом психофізичного циклу дії, спрямованим на інтеграцію отриманого досвіду й відновлення внутрішньої цілісності. Таким чином, процес входження і виходу зі сценічного простору набуває значення психофізичного переходу та етичної саморегуляції актора, забезпечуючи стан усвідомленості, гармонії й нормалізації самопочуття після творчого акту.

Коллективна практика, за потреби, застосовується окремо – як форма спільного налаштування акторського складу на єдину енергетичну хвилю. Завершується цей процес короткою візуалізацією, глибоким видихом і оплесками. За потреби актори застосовують індивідуальні техніки розвантаження – контрастне дихання, пиття води або коротку фізичну дію для стабілізації стану.

Далі мова піде про входження в роль — інтеграцію теоретичних методів у практику. Початковий етап роботи над образом передбачав не лише відтворення чи демонстрацію персонажа, а глибоке занурення в його природу. Метою було не «зіграти» героїню, а прожити її на сцені, поступово осмислюючи внутрішні й зовнішні мотиви дії. Основне завдання полягало в тому, щоб зрозуміти, що саме спонукало персонажку до певних вчинків, чому події розгорталися саме так, якими були її внутрішні рушії, емоційні стани та життєві обставини.

Процес роботи вимагав детального дослідження життєвої історії, побуту й психологічних передумов поведінки героїні, щоб не «вдати» чи «виправдати» її, а збагнути суть – що штовхало Ганну, чому все сталося саме так, якими почуттями й потребами вона керувалася.

Ця робота над роллю стала не лише технічним нарисом реконструкції, а живим процесом, що поєднав інтелектуальну, тілесну, емоційну та духовну практики акторки. Образ Ганни постає як синтез численних жіночих історій, у яких відбито колективну пам'ять, архетипові мотиви та досвід поколінь.

Метою було не виправдати її вчинки, а показати причини, механізми й наслідки людських рішень. Театр у цьому випадку виконує функцію дзеркала, у якому глядач може побачити не лише героїню, а й себе – свої страхи, вибори, мовчання.

Ця вистава стала таким дзеркалом. І саме завдяки команді вона могла бути

чесною, болючою, але необхідною.

### **3.2.1. Вхідження в роль – інтеграція методів у практику (сцена за сценою).**

Початковий етап роботи над роллю передбачав не просте відтворення чи демонстрацію образу, а глибоке занурення в його природу. Метою було не «зіграти» чи «видати» персонажа, а прожити його на сцені через осмислення внутрішніх і зовнішніх мотивів дії. Основне завдання полягало у прагненні зрозуміти – що саме спонукало героїню до певних вчинків, чому події розгорталися саме так, якими були її внутрішні рушії, емоційні стани та життєві обставини. Відтак процес роботи вимагав максимального дослідження її життєвої історії, побуту та психологічних передумов поведінки.

Фольклор у сучасному театрі це вже не елемент декорації чи ностальгійний візерунок, а голос, що йде з глибини – архетипний, живий, дражливий, той що може достукатися до потаємного у людській душі. У виставі «Казка про калинову сопілку» Чернівецького театру «Темп» цей голос звучить не як відлуння минулого, а як крик душі, що шукає виходу. Символи, пісні, жести — усе працює як код, за допомогою якого актори взаємодіють не лише з глядачем, а й з глибинним «колективним несвідомим».

У фольклорі закладено первісну правду: життя і смерть, світло і темрява, любов і зрада не мають епітетів – вони просто є. І саме цей контраст став основою композиційної побудови вистави. Через експресіоністичну деформацію простору, змінену лінію дії, рваний темп сцен, візуальні зсуви і різноманітну, часом різку пластику створюється відчуття, що глядач – не спостерігач, а учасник внутрішнього процесу героя.

Символізм вистави проявляється не в естетиці, а у філософії. Кожен предмет на сцені має подвійне значення: вода – це і купіль, і очищення, і забуття, і дзеркало місяця; пояс – і еротичний символ, і знак влади, і пам'яті, ниточки що веде до «спасіння»; місяць – віддзеркалення прихованого, тіньового, того, що не озвучується, але визначає, і в цей же час є застереженням через історію про зображення на ньому, де «брат брата підняв на вила». І найбільш промовистою є сопілка – якої фізично нема, але звучання Оленчиного голосу у фіналі стає її

метафоричним відлунням.

Фольклорні пісні у виставі – колискові, веснянки, голосіння – подано у зміненій формі, як фрагменти пам'яті, що не можуть «скластися» в єдину мелодію. Вони звучать ніби зсередини: то як шепіт, то як відрада, то як крик, то як ритм дихання. Це не фон – це сам пульс вистави.

Особливої ролі у виставі набуває пісня «Веснянка. Кроковеє колесо», що звучить як символічна основа всього шляху, який проходить героїня. Це історія пошуку шляху між страхом, спокусою і світлом, між розгубленістю і зрілістю. У композиції зображено момент перед вибором, духовний оберт: у відео роботі до неї чотири дівчини символізують стихії як частини Божого творіння. Вони не є язичницькими істотами, а радше проявами внутрішнього світу людини, її сумнівів, чеснот, її поклику до віри. У фіналі всі стихії єднуються у хрестоподібному колі – це образ цілісності та свідомого вибору. Веснянка акцентує, що навіть якщо людина загубилася, вона завжди може повернутися до серцевини, до істини, до джерела. Це не просто пісня – це драматургічний код, у якому зібрані теми вибору, покаяння, віри як компаса, а не обмеження [30].

«Сценічне втілення веснянки – це акт молитви тілом, де музика і ритм стають живою тканиною духовної подорожі» [16, с. 548].

«Мова вистави – не текст, а тіло. Саме тілесна присутність, дотик, плач, змінений голос, тиша стають основними виразниками. Такий підхід формує особливу якість переживання: глядач не просто дивиться, а проживає. І тут фольклор стає не предметом показу, а інструментом пам'яті – культурної, родової, інтимної». [15, с. 185].

Експресіоністичні прийоми у виставі театру «Темп» закликають до рефлексії та виконують очищувальну функцію. Вони дають змогу винести назовні ті емоції, що зазвичай витісняються: сором, гнів, травма. Як зазначає П.Брук, у цьому сенсі театр працює не лише на естетику, а й на психіку. Це простір не лише для аналізу, а й для трансформації – і саме тому тут так органічно звучить гіпнотерапевтична логіка дії. [6, с. 31].

Театр «Темп» не боїться болю. Він з ним говорить. Через символ, через фольклор, через акторську присутність. Це не театр дії – це театр присутності. Він не ідеалізує героїв, але дозволяє побачити їх справжніми. І в цьому – його

очищувальна сила.

Першим кроком роботи стало уважне прочитання оригінального тексту Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку». На початку було здійснено своєрідне «приміряння» всієї палітри жіночих персонажів: від баби-прочанки до матері, від Оленки до самої Ганни. У процесі прочитання я дала собі можливість почути і спробувати звучати кожним голосом, лише з часом відкривши, що саме Ганна виявляється тим колективним несвідомим, яке вилилося у сценічного персонажа і прагнуло бути проявленим у виконанні акторки, у відповідь на пропозицію режисерки Марти Шумілової-Лисякової, зокрема.

Після проробленого текстового аналізу основною у процесі роботи над роллю стала тілесно-психофізична робота: через тіло, пластику, манеру, внутрішній ритм. Важливим було також залучення особистих паралелей, через які відбувалося занурення у психологію, філософію, релігійно-етичні виміри образу. Під час підготовки в житті виконавиці головної ролі теж відбувалися важливі події. Те, що переживала героїня повісті, а саме спокуса, внутрішній конфлікт – знаходило відгук у власному досвіді акторки, формуючи автентичний зв'язок між особистісним і сценічним. Таким чином, робота над образом Ганни Панни стала водночас дослідженням і літературної героїні, і акторського «я». Це процес, у якому дослідження персонажа перетворюється на дослідження світу, обставин, соціуму і власної природи. Образ Ганни-Панни розкривається не як приватна історія однієї жінки, а як вузол жіночих доль, у якому сконцентровано колективну пам'ять і травматичний досвід. У цьому сенсі персонаж постає втіленням множинної жіночої травми та колективного підсвідомого, що робить акторську роботу не лише сценічним, а й психологічним, соціокультурним і філософським дослідженням.

Отже, акторська відповідальність тут подвійна: потрібно відтворити внутрішню мотивацію героїні і водночас правдиво передати ті колективні відлуння, що живуть у ній та навколо неї [43].

Було свідомо взято за опору моральний, християнський каркас – але не як догму, а як систему орієнтирів. Під цим розуміємо прості етичні маркери (на кшталт Десяти Заповідей чи євангельських та біблійних наративів), які допомагають читати дії й наслідки в тексті. Це дає «зону безпеки» для сценічних

(та життєвих) рішень: є точка відліку, від якої можна зрозуміти, де персонаж перебуває всередині морального поля, а де – виходить за його межі. Вихід за межі – це, звісно, право волі; але це також вибір, що має свої наслідки, і ці наслідки потрібно показати чесно, без моралізаторства або спрощень.

Водночас підкреслюється, що провина не може бути покладена лише на одну жінку. Трагічні наслідки виникають у полі взаємин – через брак спільних морально-духовних орієнтирів, через системну пустку, що дозволяє болю й спокусі розростатися. Таким чином, сценічне тлумачення зосереджується не на індивідуальному осуді, а на колективній відповідальності – хто створює умови для трагедії, які соціальні, культурні чи моральні чинники її живлять.

Підхід поєднує акторський, особистісний і соціально-етичний аналіз. Його мета – не оцінювати, а показати складність вибору, напругу між внутрішнім голосом і суспільним тиском, створюючи простір для співпереживання й розуміння.

Входження у роль розглядається не як техніка «зіграти», а як акт проживання, у якому тіло, голос і свідомість налаштовуються на ритм і сенси героїні. Так процес стає відкриттям зерна образу, який виявляється не лише художнім, а й духовним досвідом.

У межах кваліфікаційної роботи магістра це означає поєднати акторський, особистісний підхід із соціально-етичним та акторським аналізом тексту. Мета також показати складність вибору, напругу між внутрішнім голосом і суспільним полем, і дати глядачу можливість відчувати, а не лише засудити героїню.

Входження в роль для ніколи не було технікою «зіграти» чи «видати» персонажа. Це був процес проживання, у якому тіло, голос і свідомість поступово налаштовувалися на ритм і сенси сценічної героїні. У кожній сцені творчого проекту акторка не лише діяла на сцені, а й відчувала, як в ній оживає внутрішній архетип Ганни-Панни. Це було схоже на шлях ініціації: крок за кроком, через тілесні вправи, символічні дії та голосові інтонації відкривалася правда сценічного характеру. Нижче подаю детальну інтеграцію методів у проживання кожної сцени.

Інтеграція методів у практику (акторський аспект).

Сцена 0. Тілесний етюд – «глина» (етюд з павуками). Дефіле й костюми. Ніби глина, вихідний «матеріал» починає оживати. Перед усім текстом актори

перебували в стані «глини» – безформної єдності. Персонаж Ганни переживав відчуття єдності групи й одночасної потенційної індивідуальності; відчуття народження імпульсу в тілі як спільного початку для майбутнього образу. Коли актори разом лежали на станках, вставали, рухалися сценою, сміялися, відбувалося символічне «перевтілення» у матеріал оповіді – тіло ставало пластичним матеріалом для сценічної історії.

Вдягаючи сценічне вбрання, тіло реагувало так, ніби воно справді приймало на себе нову маску. Через метод «зовнішньої маски» я відчувала, як піднесення входить у мене не думкою, а тілесно: плечі піднімалися, хода ставала більш відстороненою й урочистою. У цю мить було проживання, не просто перевдягання, а певна внутрішня трансформація – вбрання саме диктувало мої рухи, в подальшому, навіть інтонацію. Будучи в образі Ганни, яка приміряє на себе гріх пихи, що призведе до поступової втрати зв'язку зі своєю суттю.

Методи: колективний тілесний імпровізаційний тренінг, заземлення, робота з простором.

Тілесне проживання: м'яке, збірне дихання; центр ваги зсунутий у тазову зону; увага на зорових та енергетичних контактах тіла з тілом, мова тіла йде по градації: спочатку економна, згодом пікова, обрив. Тіло рухалося уривчасто, плавно, інстинктивно, ніби це тіло павука, що повзе назустріч хаосу. Внутрішньо це було відчуття втрати особистісних меж: наче виконавицю втягував колективний архетип страху й загрози. Я проживала цей стан, ніби Ганна вже передчуває неминучу плутанину власної долі.

Сцена 1. Енергетичне включення через дудариками.

Після первинної тілесної взаємодії персонаж долучався до колективного музичного імпровізаційного етюд з дудариками, де перший імпульс мелодії задавався одним моїм голосом, інші його повторювали, створюючи акустичну тканину простору. Персонаж переживав народження ритму – перший «пульс життя», що налаштував тіло на ритуальну концентрацію.

Методи: колективна музична імпровізація, ритмо-дихальні вправи.

Тілесне проживання: зосередженість, чіткість, прискіпливий погляд, губи напружені в артикуляційному «кліщі», дихання синхронізоване з ритмом. Сцена 2. Сцена появи матері та стрічок

Коли усі учасники зайняли свої місця на станку в очікуванні, матір виносить стрічки, також займає своє місце, співає колискову, колишучи корону у руках – для персонажа це відчуття впливу сімейного ритуалу: кожен рух матері працював на формування очікувань та намір їх передачі, що накладалися тілесно (піднесеність грудей як знак готовності, напруження шиї, піднесення підборіддя). Персонаж переживав очікування ритуального коронування як початкову марку долі.

Методи: зовнішня маска, предметна ритуалізація.

Тілесне проживання: підняте підборіддя; плечі злегка підняті; дихання здається «маленьким» іноді заповільненим, дитячим, відкрита поза. Сцена 3.  
Народження та перша коронація Ганни

Персонаж переживав почуття унікальності, радості, й водночас тверду дитячу задиркуватість; тіло реагувало підняттям плечей і підборіддя вгору, голос – дитячою прозорістю. Внутрішнє напруження виникало як первинний ритуально-моральний конфлікт: радість від ознаки й тривога перед очікуваннями родини. У сцені коронації матір кладе на голову дівчинки фізично корону, котру виколихувала – жест, що несе в собі весь масив надій, сподівань і родинних очікувань. Персонаж переживав миттєвий ефект вбирання уваги: відчуття, ніби через дотик матері до лоба і через вагу корони вона «набуває» особливості. Тіло реагувало невимушеним підйомом – плечі трохи відкидалися назад, підборіддя підіймалося, хода ставала урочистішою. У момент покладання корони персонаж відчував схвильоване тепло в грудях і легке головокружіння від самоусвідомлення власної значущості.

Після коронації персональна радість миттєво переходила у виставкову поведінку: персонаж виходив на центр простору, вимальовувалася поза «демонстрації краси» – модельні оберти, піднесені руки, м'яка зверхня усмішка, жест показати себе. Інші учасники реагували колективно: хором вигукували захоплення і заздрісні насмішки, зверталися з фразою, що стала повітовою формулою – «Нестеменно! Ганна-панна!», і тим самим підсилювали сценічне піднесення й соціальну марку дівчини.

Методи: використано підхід Станіславського для проживання внутрішнього стану, енергетичні вправи Чехова та ритуальний контекст за

Баллою.

Тілесне проживання: з'являється легке напруження в грудях, спині, стегнах, погляд зосереджується всередині, голос переходить у м'який високий регістр. У мізансцені коронації: корона як артефакт змінює енергію тіла, материнське покладання стає символічним актом передачі статусу. У перший момент – піднесення грудей і напруження шиї, у другий – розширення грудної клітки й тепло в серці, далі – піднесена постава, повільні оберти, відкриті долоні та підкреслені видихи для урочистості. Емоції поєднують радість і гордість із легкою тривогою й задоволенням від визнання.

Рекомендації: поступове приміряння корони – спочатку легкі імітації, згодом реkvізит; оберти з фіксацією погляду на «певній точці» для запобігання запаморочення, спочатку без різких рухів.

#### Сцена 4. Поява сестри Оленки

Мій персонаж Ганна-Панна переживав двоїстість почуттів – любов до сестри й перший укол заздрості; у тілі це давало імпульси вперед-назад, ривки в рухах, невелике стиснення в ділянці живота. Цей стан формував ранню травму нерівності любові батьків.

Методи: психофізичні вправи на контрастність (проживання конфлікту). Тілесне проживання: здивування, невдоволеність, образа через зміщення з центру, хвилююча радість, раптові імпульси, стиски в руках, голос іноді бундючний на заздрощах.

#### Сцена 5. Перехід під місяцем (подарунок батька)

У цій сцені Ганна вперше відчуває перехід від дитячої безтурботності до жіночності. Подарована батьком біла хустка сприймається як визнання її дорослішання — обійми й захист одночасно. Дразнилка з Оленкою ще зберігає ігровість, але материні бинди вже наповнюють тіло відчуттям ніжності й внутрішньої гідності.

Вихід до місяця відкриває інший вимір: космічний і тривожний. Тіло тягнеться вгору і притягується до низу, плями на світилі викликають стиснення всередині – світ вабить, та він не такий чистий. Мить стає точкою між дитячим і дорослим.

Персонаж черпав силу з образів води і місяця, асоціюючи себе з ним: руки

тягнулися вгору, хребет подовжувався, дихання ставало глибоким і ритмічним. Переживання було подвійним: захват від влади й внутрішня боротьба з гординою. Рухи відображали суміш здивування, задоволення й агресії.

Методи: символічний імідж, робота з енергією тіла (Чехов), дихальні техніки.

Тілесне проживання: піднесення грудей, витягнутість шиї, ритмічна пульсація в животі.

Кидання тазику – кульмінація, вивільнення болю й відчаю через рух, де слова вже непотрібні.

Фізичні проживання: легке розкриття грудної клітки у момент отримання хустки, м'які рухи рук при дразнилці, розслабленість і плавність у плечах під час прикладання стрічок; напруження живота й стискання рук при виході до місяця; різкий імпульс у киданні тазику – як фізичне вивільнення емоцій.

Методично тут поєднані: тілесна пам'ять, сенсорна робота з уявними лентами, символічна дія (Мейєрхольд) у виході до місяця та фізичний етюд у жесті кидання.

Ця сцена відчувається як перехід: Ганна ще дитина, але в ній уже пробуджується жіноча сила, яка одночасно дарує тепло й біль. Сцена 6. Купання (дідова і бабина дочка)

У ролі персонажа переживалося передчуття сакральності та обрядовості купання, плекання матері, очищення: вода як жива сила огортала тіло, викликаючи розслаблення та одночасне пробудження внутрішньої сили.

Ганна знаходила у воді не лише комфорт, а й першопричину гордині – дзеркало, що відбивало красу. Коли темний Янгол підтримував у руках спрямоване на дівчину дзеркальце, починалося перше проживання спокуси самолюбівання; тіло змінювало поставу, плечі випрямлялись, інтонації та рухи ставали виразніші, впевненіші.

Після купання Ганна відчула хвилю неспокою та напруження, коли тато прийшов до матері, захоплено розповідаючи про багатого юнака з сусіднього хутора, що звернув на неї увагу, і пропонував видати дочку за нього. Серце завмерло, тіло напружилось від тривоги і сором'язливості – материнське «мою дочку не чіпай» пролунало як чітка межа, яку вона відчула тілом, у грудях і

плечах. У цю мить у всіх було усвідомлення та промовлено, що існує розділ між «дідовою» та «бабиною» дочкою, і це поділ немов тягнув внутрішньо персонажа різні боки. Прочани спостерігали перекривлювались і сміялись трохи іронічно, але для персонажа Ганни це було відчуттям власної уразливості та внутрішнього опору. Коли настав станковий епізод, і мій персонаж стала навпроти Оленки, тіло реагувало напруженням і водночас грайливою суперечливістю – кожен рух і погляд несвідомо вимірювали моє місце у світі й мою внутрішню силу. Методи: «сценічна дія через символ», психологічний жест за М. Чеховим для проживання самолюбівання, психофізичні вправи для води і дзеркальця, внутрішня концентрація для конфлікту батьків.

Фізичне проживання: активна робота у нижній площині, плавні довгі рухи у воді, відчуття шкіри, глибоке дихання, випрямлені плечі, впевнена постава, легке напруження у всьому тілі під час сцен конфлікту, рухи й дихання реагують на внутрішню напругу та тривогу.

Для мене ця сцена стала досвідом тілесного пробудження та усвідомлення внутрішньої сили Ганни, поєднання інтимного ритуалу і перших зіткнень із соціальною і моральною реальністю.

#### Сцена 7. Пророцтво та попередження

У цій сцені тіло було головним інструментом дії. Разом з персонажем сценічної сестри Оленки створювали простір через фізично-енергетичний контакт і кругові рухи корпусом, одна навпроти одної, ніби будували замкнену «бульбашку», куди зовнішній світ не проникає. У рухах відчувалася боротьба і синхронність суперництва: хто сильніший, хто витримає довше. Це було чисто тілесне, майже первісне змагання, невидима синхронна з'єднаність без моралізаторського підтексту, лише енергія, інстинкт і азарт, що увійшло у звичку взаємодії.

Внутрішній стан був подвійним: з одного боку – свобода і гра, відчуття, що тіло «говорить» без цензури, з іншого – потреба в самоконтролі, бо енергія могла вийти за межі. Відчувалася гостра напруга між хаосом і дисципліною, між бажанням віддатися боротьбі й необхідністю втримати рівновагу. Монастирський мотив тут з'являвся лише віддалено – як нагадування, що сила потребує спрямування, опанування, контролю, інакше вона призводить до

саморуйнування.

Тілесне проживання: ноги тримали постійну готовність до стрибка, хребет гнувся й утворював дуги, що підтримували відчуття замкненого кола руху. Долоні віддавали імпульси назовні, дихання було уповільненим при русі в рапіді, збільшуючи темп, ставало пришвидшеним, як під час справжнього змагання. Усе тіло перебувало у стані «бойової готовності», але з внутрішнім усвідомленням межі.

Методи: праця з психофізичними імпульсами, дозволяючи рухові йти від тіла, а не від думки; використано символічну дію (боротьба як образ внутрішнього конфлікту); побудовано простір через коло й партнерську взаємодію, реагуючи на імпульси Оленки й синхронно віддзеркалюючи її рухи.

Після сцени залишалося відчуття азарту й сили, схоже на післямак спортивної боротьби. І водночас – усвідомлення, що без дисципліни ця енергія розплескується й втрачає сенс. На відміну від попередніх сцен, де діяли мотиви духовності чи символічного спадку, тут була чиста тілесність. Але навіть у ній прозирило щось спільне: пошук внутрішнього порядку й самоконтролю.

#### Сцена 8. Взаємодія з Чумою (ярмарок)

У цій сцені проживався момент, коли звичний світ ярмарку – шум, барви, веселощі, дрібна дівоча цікавість до туфельок і коралів – раптом розчинився у появі чогось іншого, потойбічного. Ганнуся стоїть серед натовпу й раптом завмирає, побачивши Чуму-пані на возі, яку більше ніхто не помічає. Спершу це – дитяча цікавість: «Хто це така?» Але мама лише відмахується, і в цей момент починає діяти сила, що не підкоряється логіці.

Чума стає для неї невидимим магнітом, тягне, мов за канат. Ганнуся спочатку опирається, але поступово віддається руху, наче тіло саме веде її. Ця сцена була для переходом: від простої гри до стану трансу. Рухи ставали плавними, танцювальними: руки малювали кола, голова легко схилялась, корпус ніби гойдався в ритмі чужої волі. У цій м'якій грі народжувався новий імпульс – захоплення, сплеск, злиття, спокуса.

Поступово Ганнуся перестає чути мамин голос, натовп, музику – все тоне у внутрішньому звучанні. Її веде сила, схожа на захват і водночас на небезпеку. Разом із Чумою вона сходить зі станка – вже не як дитина, а як та, що торкнулася

темного боку життя, відчула у собі іншу, непідконтрольну силу.

Методи: колективна імпровізація, робота з імпульсом і тілесною реакцією на звук та простір; використання символічної дії (рух до Чуми як внутрішнє притягання до забороненого); метод Чехова – тілесне відчуття енергії, яка змінює напрям руху.

Тілесне проживання: спочатку заціпеніння від побаченого, «притягування» тілом до заданого об'єкту, при взаємодії була легкість у плечах і руках, ногах, дитяча цікавість через рухи – посмішки, нахили, повороти; далі – поступове неконтрольоване пришвидшення в синхронному темпі, долоні ніби шукають опори у повітрі; у момент притягнення – гнучкість тіла, легке похитування, рухи стають ритмічнішими, глибші вдихи, погляд фіксується на невидимому об'єкті. Завершення – стан внутрішнього спокою після розрядки, ніби тіло вперше відкрило в собі темну привабливість.

Ця сцена стала точкою пробудження Ганни – моментом, коли дитяча цікавість перетворюється на зустріч із невидимим, із власною тінню. Це було відчуття таємничої влади, яку вона ще не розуміє, але вже носить у собі. Сцена 9. Дар чути воду

У цій сцені акторка відчула, як її сценічний персонаж Ганна переходить від подиву й остраху – до володіння силою та застосування дару. Після зустрічі з Чумою в ній залишається дивне відкриття і наповнення, внутрішня відстань. Вона наче чує воду під землею. Коли змінюється музика, тіло саме веде її вниз – до ґрунту, до запаху вологи. Рухалася повільно, уривчасто, іноді різко, майже на дотик: рукою, носом, плечем, шукаючи напрямок, де дихає і манить вода шаленим бажанням і насолодою.

У тілі – глибоке заземлення, «всі струни налаштовані» на пошук, м'який транс від екстазу цього манкого відчуття. Це вже не гра, а відчуття сили, що проходить крізь персонажа. Ганна знаходить воду – і в той момент народжується насолода: бути потрібною, володіти даром. Цей рух приносив кайф, схожий на перші сцени з Місяцем – тільки тепер це не захоплення, а спокуса славолюбством, марнославством, самодогодженням.

Поступово в цій силі з'являється «єго». Вона позує, зникає до поглядів, до уваги. Коли Оленка починає заважати – з'являється легкий порух роздратування,

майже непомітний, але важливий. Із цього починається явне змагання – тихе, внутрішнє що йде в прояві назовні. Ганна вперше відчуває, що її дар може відділяти, підносити, а не єднати.

Методи: робота з імпульсом і енергією «знизу» (заземлення), тілесна імпровізація, метод М. Чехова – внутрішній рух енергії від землі через тіло; елементи ритуальної дії – пошук як ініціація.

Тілесне проживання: прищуреність, слиновиділення, відчуття смаку і запаху явища, напруженість як струна, важкість у ногах, повільне дихання, пальці чутливі до простору; момент відкриття – тепло в грудях, короткий спалах радості, гордовитості, вдовolenості; далі напруження, підйом голови, гордість і внутрішній і зовнішній спротив.

Ця сцена стала для мене відчуттям сили, що дає насолоду і випробування одночасно – коли дар стає межею між світлом і тінню.

#### Сцена 10. Криниця з потопельником

У цій сцені акторка відчула, як Ганна втрачає себе у шумі, у дрібних суперечках і подразненні. Свисти, рух, дударики, хаос навколо – і серед цього Оленка, яка дратує, тікає, розхитує спокій. Ганна поступово перестає чути воду. Внутрішній голос зникає, замінюється пульсом роздратування. Рухи різкі, дихання коротке. Конфлікти із сестрою витісняють все, що раніше давало силу. І тоді звучить у мені: «І шукати воду...» – спроба повернутись до себе.

Але жест пошуку вже не легкий. Земля холодна, вода стогне. Рухи пам'ятають старий ритуал, але сенс змінився: замість чистої сили — відчайдушне прагнення відчути себе. Коли Ганна знаходить криницю – там смерть, наймит утоплений.

Стоячи на «мостику» головою донизу, проживався і переворот світу. Дар обертається проти Ганни, земля стає важкою і холодною, мов зупинена. І тут потопельник – ніби всі прочани одночасно злилися в одну темну силу, що бере в тиски і накриває її з усіх боків. Тіло вибухає від напруги: крик виривається сам, без контролю, а падіння розбиває напруження і приносить тишу, яка відчувається гострою, як лезо.

Методи: тілесний імпульс і внутрішня контрсила (техніка Чехова), емоційна пам'ять, психофізичний контраст – від контролю до втрати рівноваги.

Тілесне проживання: місток, напружені руки, стискання грудей, коротке дихання; холод у тілі, тремтіння, руки відштовхують невидиме; шок і вибух у зустрічі з потопельником, розрядка через крик і падіння.

Ця сцена як розрив: коли благословення стає випробуванням без контролю, розуміння, а дар стає викликом, що здатний працювати як на благо, так і на руйнування. Коли зовнішнє: шум і конфлікт заглушають власну свідомість, а внутрішнє: несформоване, нестійке, без фільтрів, без духовного і морального власного фундаменту пропускає всередину все чуже, дозволяє йому там бути, приймаючи за власне.

Сцена 11. Ритуал заплітання коси — між любов'ю і заздрістю Після крику і падіння – тиша. І раптом її прорізає мамин голос: «Горіла сосна, палала...» – як промінь крізь дим. Перші ноти імпульсом підіймають тіло, яке саме відгукується, наче пам'ятає ритуал. Повільно встаючи, займаючи своє місце – ще не розуміючи, що саме тримає мене ногах: пісня, біль чи звичка слухати матір. Мама заплітає косу, її руки теплі, впевнені. Всередині – гордість і спокій, ніби через кожен рух передається благословення. Ганна відчуває себе особливою, тримаючи цю мить, як квітку, яку мама ще не дозволяє зірвати. Та слова Оленки «най би йшла!» жалять, як голки. Всередині спалахує роздратування: хочеться штовхнути, відсунути, мов прибрати чужу тінь зі свого світла. І відбувається фізично цей рух – різко, наповнений внутрішньою силою. Вона кривляється і це ще більше дратує.

У цьому є дивне поєднання ніжності й напруги. Кожен рух, ніби дотик до межі між Ганною та Оленкою. Є щось тепле, сестринське, і водночас – внутрішнє змагання, тонка боротьба за місце під світлом маминої та батькової уваги.

Коли знову звучить мамин спів – він уже не такий радісний, у ньому чується тінь смутку. Є передчуття, легке тремтіння, наче повітря готується до бурі. Тіло заспокоюється, але всередині пульсує відчуття, наче щось ось-ось зміниться.

У цій сцені момент ніжності, що межує з викликом. Гонор, любов, ревність і гордість – усе переплітається, як коса в руках матері.

Методи: робота з тілесним імпульсом і внутрішньою контрсилою (метод Чехова), імпровізація в дуеті з партнеркою, ритуальні дії як інструмент

психофізичного занурення.

Тілесне проживання: танці, спів, спина пряма, плечі м'які; у руках відчувалось тепло, у грудях напруга; піднесення, рух легкий, але всередині глибоке тремтіння в передчутті.

Сцена 11. Дівування. Веснянка. Дмитро.

Перед самим дівуванням проживається дивна суміш роздратування й ніжності. Оленка знову встигає перехитрити, зробити так, щоб ми дівували одночасно. І хоч назовні Ганна ще тримається рівно, всередині клекоче образа. Мама, усміхаючись, піджартовує: «Хто ж тебе, Оленко, таку непотрібну засватає?» — і обидві сміються, але сміх ріже. Він не про радість — про суперництво, яке вже не можна сховати.

І тут звучить **веснянка** — «**Крокове і колесо**».

Далі зазначу текст:

кроковеє колесо, колесо

вище тина стояло, стояло

вище тина стояло, стояло

много дива видало, видало

ішли дівки через бір, через бір

на них сукні як мак цвів, як мак цвів

стали сукні сяяти, сяяти

а діброва палати, палати

де ходила ганночка, ганночка

там палала кладочка, кладочка

В авторській інтерпритації пісня-саундтрек акторки до створена саме для вистави. В цей момент пісня вже не належить виконавиці – вона ніби сама співає

Ганну. Голос і тіло розквітають разом із мелодією. Кожен звук – як дихання землі, подив вітру, зблиск зорі, купання у сонячних променях, кожен рух – як

відродження після холоду. Вода приймає її, розчиняє все, що боліло. У тілі з'являється відчуття тепла, відкриття, енергії життя. Це мить, коли вона знову вільна, така справжня, жива, без гонору, без страху, без хати, що випихає. Веснянка – це подих на повні груди без доторку чужого очікування, пісня розквіту життя, її молитва про прийняття [30].

Коли темний Янгол подає руку, в тілі із задоволенням щось здригається. Він приносить сукню – світлу, коштовну, найкращу, мов нову шкіру. У мене одягаючи її, з'являється відчуття оновлення. Персонаж внутрішньо стає іншою, але не знаючи чи це вона, чи образ, у який її вдягли. Пояс, яким підперізує Янгол, стискає талію, наче печать – обіцянка нового, але й межа. У цей момент є чітке усвідомлення, що Ганні не потрібен вихід звідси будь-якою ціною, а місце де не випихатимуть, а прийматимуть. (Якби ж вона знала, що таким місцем може бути сама...)

І саме в цю мить з'являється Дмитро – гарний, сильний, зухвалий. У ньому уся спокуса зовнішнього світу. Його погляд ковзає, упевнений, наче він знає, що все тут його. Але вона не хоче бути ще однією річчю серед його трофеїв. У мені при виконанні змішується гнів і дивна цікавість. Коли він фліртує, тіло реагує – плечі напружуються, дихання збивається, пальці ледь тремтять. Це боротьба не з ним, а із собою.

Коли він стає поруч з Оленкою, тоді Ганна відчуває, як щось у ній ламається. Не через ревності, а через приниження. Усе це гра, але болюча. Вона підходить і дає йому ляпаса. Рух короткий, чистий, як удар грому. Це не агресія – це дія повернення собі сили. Забираючи Оленку не як сестру, а як віддзеркалення тієї частини себе, яку не хоче втратити. Ми йдемо разом, притискаючись одна до одної, ніби шукаємо опору.

Ця сцена про перехід від дівочої легкості до неминучого жіночого болю. Про розквіт і водночас розрив. Про спробу знайти себе між чужими бажаннями – мами, сестри, Дмитра, світу. І попри все – залишитись живою, справжньою, тією, що ще чує воду.