

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І  
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису


**ТИТАРЕНКО ЯНА ОЛЕКСІЇВНА**

797.97.091.6:82-1(477)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ  
«ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК У  
СЦЕНІЧНИХ АДАПТАЦІЯХ ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ  
ЛІНИ КОСТЕНКО (НА ПРИКЛАДІ РОБОТИ «КАЗКА ПРО МАРУ»)»

026 «Сценічне мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  Я. О. Титаренко

Творчий керівник:

**Неупокоев Руслан Валентинович,**  
професор, заслужений діяч мистецтв України

Науковий консультант:

**Іванова-Гололобова Дар'я Олексіївна,**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач

**КИЇВ – 2026**

## АНОТАЦІЯ

**Титаренко Яна. Використання засобів виразності театру ляльок у сценічних адаптаціях поетичних творів Ліни Костенко (на прикладі роботи «Казка про Мару»).** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»), Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2026.

**Актуальність.** Поетичні тексти доволі широко представлені в репертуарі сучасного українського театру ляльок. Варто наголосити, що у 1920 — 1930-х роках, з моменту переходу цього різновиду театру з вуличної сцени (вертепні дійства та ширмові комедії з українською версією народного героя Петрушки) на професійний кін (мережа стаціонарних інституційних закладів, що їх фінансує та підтримує держава), поетичне слово було одним з важливих шляхів побудови художнього діалогу з глядачем. Зазвичай це були адаптації віршованих байок, народних або ж авторських казок («Музики» Леоніда Глібова у Київському театрі ляльок, «Праля» у Всеукраїнському Показовому театрі в Харкові). Варто наголосити, що віршоване слово часто-густо розглядалося основоположниками українського професійного театру ляльок як зручний інструмент донесення сенсів вистави, активним тригером включення публіки (переважно дитячої аудиторії) до інтерактивної взаємодії з акторами і ляльками (питання-відповіді, підтримка дій протагоніста у критичні моменти повороту сюжету тощо).

Разом з цим вистави за поетичними текстами (прикметно, що переважно українських авторів та авторок) і досі є доволі популярними

серед українських лялькарів. Протягом останніх театральних сезонів були втілені наступні вистави за віршованими текстами: «Вертеп. Війна. Вірші» за Сергієм Жаданом у Харківському державному академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва (2023), «Лісова пісня» Лесі Українки у Київському академічному театрі ляльок (2025), «Цар Плаксій та Лоскотон» Олександра Олеся у Полтавському академічному обласному театрі ляльок (2024), Чернівецькому академічному обласному театрі ляльок (2025), «Вовк та семеро козенят» Катерини Лук'яненко та Марії Патокової в Івано-Франківському академічному обласному театрі ляльок імені Марійки Підгірянки (2025). Кожна вистава природно відрізняється індивідуальним підходом постановників до роботи з художніми тропами. Отже, віршовані тексти і досі представляють питому частку сучасного репертуару театру ляльок України.

Актуальності цьому дослідженню надає аналіз такого феномену, що отримав у професійному українському театрознавстві визначення як поетичний театр ляльок. Його художнє побутування на професійному ляльковому кону часів відновленої незалежності України зазвичай пов'язують з іменами хмельницьких лялькарів – режисера Сергія Брижана та художника Михайла Ніколаєва.

**Вперше** в історії українського лялькарства втілено міфопоему Ліни Костенко «Казка про Мару» (Львівський академічний театр ляльок, 2025 р.) і, відповідно, вперше проаналізовано шляхи сценічної адаптації різних творів поетеси в лялькових постановках театрів України. Попри багатий і різноманітний досвід, пов'язаний з практикою адаптації українськими лялькарями різноманітних поетичних, римованих творів у своїх виставах, варто наголосити, що до поетичного доробку української поетеси лауреатки Шевченківської премії, Премії Антоновичів, кавалерки Ордену Почесного легіону Ліни Костенко режисери та художники театру ляльок майже не зверталися. До моменту створення творчого мистецького

проєкту «Казка про Мару», що його аналіз надається у запропонованому науковому обґрунтуванні, лише один професійний театр ляльок України мав у своєму репертуарі виставу за мотивами поезій письменниці («Вже почалось, мабуть, майбутнє...», Хмельницький академічний обласний театр ляльок, 2024 р.).

Прем'єра «Казки про Мару» відбулася 27 вересня 2025 р. на основній сцені Львівського академічного театру ляльок і відтоді увійшла до репертуару закладу. Попри непопулярність цього раннього в творчості Ліни Костенко і насправду призабутого читачами твору «Казка про Мару» (1958 р.), його можна впевнено вважати пратвором, чернеткою задуму, втіленого поетесою двадцять років потому у найславетнішому своєму історичному романі у віршах «Маруся Чурай» (1979 р.). Особливої актуальності це дослідження набуває у контексті нещодавньої реалізації Івано-Франківським національним академічним драматичним театром імені Івана Франка резонансного проєкту постановки «Маруся Чурай» (прем'єра 4 квітня 2026 р.).

У дослідженні розглядаються авторські (режисерська та сценографічна) концепції інтерпретації міфопоєми «Казка про Мару», прийоми роботи із засобами виразності театру ляльок і театру об'єкта у канві самої постановки, методологія роботи з акторським ансамблем та компонентами вистави (звуко-шумовий ряд, світлова партитура, мультимедійні проєкції). Важливо підкреслити, що робота над зазначеним творчим мистецьким проєктом за поетичним текстом Ліни Костенко також позначилася і на інших роботах режисерки Яни Титаренко. Зокрема результати її теоретично-пошукової та педагогічно-методологічної активності зреалізувалися в іншій постановці за поезіями Ліни Костенко. Йдеться про виставу «Лабіринти мистецтва», що представляє винахідливий поетично-ляльковий колаж з сімнадцяти поезій. Виконавці вистави – студенти Львівського національного університету імені Івана

Франка, кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака.

Незважаючи на те, що поетична спадщина визнаної геніальної поетеси Ліни Костенко доволі яскраво представлена на сцені сучасного театру України («Маруся Чурай» в Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка (4 квітня 2026 р.), «Сніг у Флоренції» в Рівненському академічному музично-драматичному театрі (27 березня 2026 р.), «Маруся Чурай» у Полтавському академічному обласному українському музично-драматичному театрі ім. М. В. Гоголя (4 липня 2019 р.), «До тебе в сни...» у Національному академічному українському драматичному театрі ім. Марії Заньковецької (2 лютого 2020 р.), «Маруся Чурай» у Київському національному академічному театрі оперети (9 лютого 2018 р.), «Побачення з пані поезією» у Львівському академічному обласному музично-драматичний театрі ім. Юрія Дрогобича (20 листопада 2016 р.), «Я вам цей борг ніколи не залишу» у Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка (лютого 2015 р.), «Маруся Чурай» у Миколаївському національному академічному українському театрі драми та музичної комедії (1 листопада 2014 р.). Міфопоема Ліни Костенко ніколи досі не одержувала своєї сценічної інтерпретації. Отже, звернення саме до цього матеріалу обумовлює своєчасність і актуальність запропонованого творчого мистецького проєкту. Унікальність цієї вистави підкреслює і той факт, що перше прочитання зазначеної міфопоєми відбулося на сцені саме театру ляльок і з використанням засобів виразності саме цього виду театру.

**Мета дослідження** – висвітлити художню специфіку твору «Казка про Мару» як такого, якому пасують виражальні засоби театру ляльок, розкрити власну режисерську концепцію вистави «Казка про Мару» на

сцені Львівського академічного театру ляльок, враховуючи особливості поетики та риси сценічності творів Ліни Костенко.

**Методи дослідження:** текстологічний аналіз – з метою розкрити ідейно-художні засади тексту міфопоєми Ліни Костенко «Казка про Мару»; компаративний – задля виявлення відмінностей і своєрідностей у підходах режисерів до постановок творів Ліни Костенко, зокрема у режисерських рукописах інсценізацій; семіотичний – для розкриття знакової системи у виставах театру ляльок, зокрема за творами Ліни Костенко; типологічний – для класифікації наявних вистав за типом застосованих у них ляльок, масок, тіней, об'єктів; емпіричний – для перевірки у процесі власної постановки теоретичних засад роботи у театрі ляльок з поетичним матеріалом Ліни Костенко; інтерпретологічний – для розкриття та характеристики режисерських і сценографічних, а також акторських трактувань творів та образів Ліни Костенко у театрі ляльок.

**Наукова новизна дослідження:**

1. Виконано повноцінну художньо-наукову реалізацію ідеї адаптації на сцені театру ляльок міфопоєми Ліни Костенко «Казка про мару», в якій поетичні тропи уречевлюються у образах, які створені за допомогою засобів виразності цього виду театру (лялька, маска, тантамареска, об'єкт, тінь).
2. Вперше було розглянуто проблему сценічного втілення творів Ліни Костенко на сцені театру ляльок України та кореляції змісту, проблематики творів поетеси із засобами виразності цього виду театру.
3. Введено у театрознавчий обіг тексти режисерських інсценізацій за поезіями та поемами Ліни Костенко (Яна Титаренко, Юрій Чайка, Володимир Підцерковний).
4. Здійнено серію інтерв'ю з провідними лялькарями України (Олександр Куцик, Юрій Чайка, Інесса Кульчюка, Микола Карпенко,

Ірина Остюк, Анжела Семчук) на тему авторської інтерпретації творів Ліни Костенко у лялькових виставах.

5. Практично доведено можливість інтеграції поезій Ліни Костенко для опанування студентами-лялькарями різновидів театральних ляльок, тростинної зокрема, її анатомії, пластики та ритміки.
6. Окреслено широкий спектр художнього потенціалу поетичного слова (Ліни Костенко, зокрема) як міцної складової сучасного репертуару українського театру ляльок, доведено його перспективність для подальшої перформативної практики лялькарів.

**Наукове обґрунтування** складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

**Ключові слова:** театр ляльок України, режисура театру ляльок, поетичний театр, інсценізація, адаптація, міфопоема, Ліна Костенко, «Казка про мару».

## ABSTRACT

**Tytarenko Yana. The use of expressive means of puppet theatre in stage adaptations of Lina Kostenko's poetic works, using the example of "Kazka pro Maru (The Tale of Mara)". Qualifying scientific work as a manuscript.**

Scientific substantiation of a creative artistic project for the educational and creative degree of Doctor of Arts in the speciality 026 "Staging Arts" (branch of knowledge 02 "Culture and Art"), Ivan K. Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2026.

Research topicality. Poetic texts are widely represented in the repertoire of contemporary Ukrainian puppet theatre. It is worth noting that in the 1920s and 1930s, from the moment this form of theatre transitioned from the street stage (nativity plays (vertep) and screen comedies featuring the Ukrainian version of the folk character Petrushka) to the professional stage (a network of

permanent institutional units that financed and supported by government), spoken poetry was one of the important ways of building an artistic dialogue with the audience. Typically, these were adaptations of verse fables, folk tales, or authors' fairy tales (Leonid Hlibov's "Muzyky (Musicians)" at the Kyiv Puppet Theatre, "Pralia (Laundrywoman)" at the All-Ukrainian Show Theatre in Kharkiv). It is worth emphasising that poetic expression was often viewed by the founders of Ukrainian professional puppet theatre as a convenient tool for conveying the meaning of the performance, an active trigger for engaging the audience, primarily children, in interactive communication with the actors and puppets (questions and answers, support for the protagonist's actions at critical moments in the plot twist, etc.).

At the same time, performances based on poetic texts (notably, predominantly by Ukrainian authors) remain quite popular among Ukrainian puppeteers. The following performances based on poetic texts have been staged in recent theatre seasons: Serhii Zhadan's "Vertep. Viina. Virshi (The Nativity Scenes. War. Poems)" at V.A. Afanasiev State Academic Puppet Theatre, Kharkiv (2023), Lesya Ukrainka's "Lisova pisnia (The Forest Song)" at the Kyiv Academic Puppet Theatre (2025), Oleksandr Oles' "Tsar Plaksii i Loskoton (King Weeper and Tickler)" at the Poltava Regional Academic Puppet Theatre (2024), and Kateryna Lukyanenko's and Mariia Patokova's "Vovk ta semero kozeniat (The Wolf and the Seven Young Kids)" at Mariika Pidhirianka Academic Regional Puppet Theatre, Ivano-Frankivsk (2025). Each performance is naturally distinguished by the directors' individual approach to working with artistic tropes. Consequently, poetic texts still represent a significant portion of the contemporary Ukrainian puppet theatre repertoire.

The relevance of this study lies in its analysis of a phenomenon, which has been defined in professional Ukrainian theatre studies as poetic puppet theatre. Its artistic existence within the professional puppet industry since Ukraine's restored independence is usually associated with the names of

Khmelnyskyi puppeteers, director Serhii Bryzhan and artist Mykhailo Nikolaiev.

For the first time in the history of Ukrainian puppetry, Lina Kostenko's mythopoeme "Kazka pro Maru (The Tale of Mara)" (Lviv Academic Puppet Theatre, 2025) has been staged. Consequently, for the first time, the methods of stage adaptation of various works by the poetess in puppet productions by Ukrainian theatres have been analysed. Despite the rich and diverse experience of Ukrainian puppeteers in adapting various poetic and rhymed works into their performances, it is worth noting that the poetic legacy of the Ukrainian poetess, a winner of the Shevchenko Prize, the Antonovyches Prize, and a Chevalier de la Légion d'honneur, has not been addressed. At the time of the creation of the artistic project "Kazka pro Maru", whose analysis is presented in the proposed scientific substantiation, only one professional puppet theatre in Ukraine had a performance based on the poetess' poems in its repertoire ("The Future Has Already Begun, Perhaps...", Khmelnytskyi Regional Academic Theatre).

The premiere of "Kazka pro Maru" took place on 27 September, 2025, on the main stage of the Lviv Academic Puppet Theatre and has since become part of the theatre's repertoire. Despite the unpopularity of this early Lina Kostenko's work and, indeed, somewhat forgotten by readers, "Kazka pro Maru" (1958) can confidently be considered a preface, a rough draft of the idea the poetess embodied twenty years later in her most famous historical novel in verse, "Marusia Churai" (1979). This study is of particular relevance in the context of the recent production of "Marusia Churai" by the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Ivano-Frankivsk (premiere was on 4 April, 2026).

This study examines the author's (director's and set designer's) concepts for interpreting the mythopoeme "Kazka pro Maru", techniques for working with the expressive means of puppet theatre and object theatre within the production itself, and the methodology for working with the cast and components of the performance, viz. sound and noise series, dramatic light

score, and multimedia projections. It is important to emphasise that the work on this creative artistic project, based on Lina Kostenko's poetic text, also influenced director Yana Tytarenko's other works. Specifically, the results of her theoretical exploration and pedagogical and methodological work were realised in another production based on Lina Kostenko's poetry. This production is "Labyrinths of Art," an inventive, poetic and puppet collage of seventeen poems. The performers were students from the Ivan Franko National University in Lviv, Bohdan Kozak Department of Theatre Studies and Acting Art.

The poetic legacy of the recognised genius poetess Lina Kostenko is quite vividly represented on the stage of Ukrainian theatre during the Independence era. This is primarily due to productions in the last decade alone such as "Marusia Churai" at Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Ivano-Frankivsk (4 April, 2026), "Snih u Florentsii" at the Rivne Academic Music and Drama Theatre (27 March, 2026), "Marusia Churai" at Mykola V. Hohol Academic Regional Ukrainian Music and Drama Theatre in Poltava (4 July, 2019), "Do tebe v sny... (To You in Dreams...)" at Mariia Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre in Lviv (2 February, 2020), "Marusia Churai" at the Kyiv National Academic Operetta Theatre (9 February, 2018), "Snih u Florentsii" (Snow in Florence) at "Post Scriptum" Theatre in Kharkiv (25 August, 2018), "Pobachennia z pani Poesiieiu (A Date with Lady Poetry)" at Yurii Drohobych Academic Regional Music and Drama Theatre in Lviv (20 November, 2016), "Ya vam nikoly borh tsei ne zalyshu (I Will Never Leave You This Debt)" at T. H. Shevchenko National Academic Ukrainian Music and Drama Theatre in Dnipro (15 February, 2015), "Marusia Churai" at the Mykolaiv National Academic Ukrainian Drama and Musical Comedy Theatre (1 November, 2014) and many others.

Lina Kostenko's mythopoeme has never been staged before. Therefore, the use of this material specifically determines the timeliness and relevance of the proposed creative artistic project. The uniqueness of this performance is

further emphasised by the fact that the first performance of this mythopoeme took place on the stage of a puppet theatre, utilising the expressive means of this particular theatre.

The research goal is to highlight the artistic specificity of "Kazka pro Maru" as one that is suitable for the expressive means of puppet theatre, to reveal the director's own concept for the play "Kazka pro Maru" on the stage of the Lviv Academic Puppet Theatre, taking into account the poetic and scenic features.

Research methods: textual analysis to reveal the framework and artistic foundations of the text of Lina Kostenko's mythopoeme "Kazka pro Maru"; comparative one to identify the differences and originalities in the directors' approaches to staging Lina Kostenko's works, in particular, in the director's manuscripts of dramatisations; semiotic one to reveal the sign system in puppet theatre performances, including those based on Lina Kostenko's works; typological one to classify existing performances by the type of puppets, masks, shadows, and objects used in them; empirical – for verification through the process of the author's own staging practice of the theoretical foundations of working in puppet theatre with the poetic material of Lina Kostenko; interpretological one to reveal and characterise the director's, scenographic and acting interpretations of Lina Kostenko's works and images in puppet theatre.

The scientific novelty of the study:

1. A full-fledged artistic and scientific implementation of the idea of adapting Lina Kostenko's mythopoeme "Kazka pro Maru" for the puppet theatre stage was completed. In this adaptation, poetic tropes were embodied in images created using the expressive means of this type of theatre (puppet, mask, tantameresque puppet, object, shadow).
2. For the first time, the problem of the scenic embodiment of Lina Kostenko's works on the stage of Ukrainian puppet theatre, as well as

the correlation between the content and themes of the poetess' works and the expressive means of this type of theatre was examined.

3. The texts of directorial adaptations of Lina Kostenko's poetry and poems, written by Yana Tytarenko, Yurii Chaika, and Volodymyr Podtserkovnyi, were introduced into theatre studies.
4. A series of interviews with leading Ukrainian puppeteers, namely Oleksandr Kutsyk, Yurii Chaika, Inessa Kulchka, Mykola Karpenko, Iryna Ostiuk, and Anzhela Semchuk, was conducted on the topic of the author's interpretation of Lina Kostenko's works in puppet performances.
5. The feasibility of integrating Lina Kostenko's poems to help student puppeteers master the various types of theatrical puppets, particularly cane puppets, their anatomy, movement, and rhythm was demonstrated.
6. The broad artistic potential of the poetic word, in particular, Lina Kostenko's, was identified as a strong component of the contemporary repertoire of Ukrainian puppet theatre, and demonstrated its potential for further puppet performance practice.

The scientific rationale consists of an introduction, three chapters, a conclusion, a list of references and appendices.

**Key words:** puppet theatre of Ukraine, puppet theatre directing, poetic theatre, dramatisation, adaptation, mythopoem, Lina Kostenko, «Kazka pro Maru (The Tale of Mara)».

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дослідження:

1. Титаренко Я. Застосування виражальних засобів театру ляльок у виставах за творами Ліни Костенко (Хмельницький театр ляльок, Львівський Національний університет імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 2024. № 25. С. 159-169.  
<https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/12780>
2. Титаренко Я. До питання створення інсценізацій за поетичними творами Ліни Костенко у театрі ляльок (на прикладі вистав Хмельницького обласного академічного театру ляльок «Дивень», Львівського національного університету імені Івана Франка). *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 2025. № 26. С. 194-205.  
<https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13554>
3. Титаренко Я. Реалізація режисерського задуму від сценічної редакції міфопоєми до сценічних засобів виразності (вистава «Казка про Мару» Львівського обласного академічного театру ляльок, 2025). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівненський державний гуманітарний університет Вип. 51, 2025. С. 136-140.  
<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/1035/1993>
4. Титаренко Я. Засоби виразності театру ляльок у підготовці актора-лялькаря в ЛНУ імені Івана Франка «Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних

*шкіл України» зб. матеріалів VIII Міжнар. наук.-твор. конф. КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2024 р. С. 114-117.*

[https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/tezy\\_2024\\_sayt.pdf](https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/05/tezy_2024_sayt.pdf)

### **Інформація про апробацію результатів дослідження:**

1. Доповідь на II Всеукраїнській науково-творчій конференції «Сучасна професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України». Тема: «Засоби виразності театру ляльок у підготовці актора-лялькаря в ЛНУ імені Івана Франка» (Київ, 2024 р.);
2. Доповідь на Міжнародному освітньо-мистецькому проєкті ANIMA. Цикл онлайн вебінарів «ре(форма)». Блок 2. Театр ляльок: воєнний сезон. Тема: «Репертуарна політика Львівського театру ляльок: трансформації воєнного часу» (Харків, 2024 р.);
3. Доповідь на Міжнародній науковій конференції «Ab initio: культурно-мистецькі виміри початку третього тисячоліття. До 20-річчя заснування факультету культури і мистецтв». Тема: «Особливості використання виразності образної мови театру ляльок у навчальному процесі фахової підготовки майбутніх лялькарів (Львів, 2024 р.);
4. Доповідь на II Міжнародній творчій лабораторії-артдіалогу візуально-пластичних форм театру. Тема: «Діапазон виражальних засобів театру ляльок у виставах українських режисерів за творами Л. Костенко «Вже почалось, мабуть, майбутнє», «Лабіринти мистецтва» та "Казка про Мару"» (Ужгород, 2-3 жовтня 2025 р.);
5. Доповідь на Всеукраїнській науковій конференції з міжнародною участю «Театр ляльок України: Історичні виміри і сьогодення». Тема: «Художньо-тематичні особливості вистави «Мара» на сцені

Львівського академічного театру ляльок» (Луцьк, 19-20 березня 2026 р.);

6. Доповідь на XII Міжнародній конференції пам'яті Євгенія Русаброва (до 70-річчя від народження). Тема: «Робота режисера з акторським ансамблем у виставі "Казка про Мару": специфіка втілення міфопоєми в театрі ляльок» (Харків, 30 квітня 2026 р.);
7. Участь у панельній дискусії «Анімаційний театр і травматичний досвід: як говорити мовою сцени. Театр анімації як каталізатор соціально-психологічних змін» в рамках Мистецько-практичної лабораторії сучасного українського театру анімації «Ляльки не мовчать» (Рівне, Україна 4-6 вересня 2025р.)

#### **Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту:**

1. Прем'єра вистави «Лабіринти мистецтва» зі студентами першого курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака ЛНУ імені Івана Франка у Львівському академічному театрі ляльок. Вірші Ліни Костенко; художниця Інесса Кульчицька (21 червня 2024р.);
2. Участь вистави «Лабіринти мистецтва» у освітньо-мистецькому проєкті «Гравітація 2024/7» (Львів, Україна 2024р.);
3. Участь вистави «Лабіринти мистецтва» у Міжнародному театральному фестивалі «Інтерлялька» (Ужгород, Україна 1-3 жовтня 2024р.);
4. Участь вистави «Лабіринти мистецтва» у Всеукраїнському фестивалі-огляді «Прем'єри сезону» (грудень-січень 2025 р.);
5. Прем'єра вистави «Казка про Мару» у Львівському академічному театрі ляльок. Авторка Ліна Костенко, сценографія Інесси Кульчицької (27 вересня 2025р.);

6. Участь вистави «Казка про Мару» у Міжнародному театральному фестивалі «Золотий лев» (Львів, Україна 2-7 жовтня 2025р.);
7. Участь вистави «Казка про Мару» у освітньо-мистецькому проєкті «Гравітація 2025» з обговорення вистави після перегляду, з фахівцями, митцями та студенти лялькарями з різних міст України. Модераторка обговорення Олександра Шутова (Львів, Україна 15-17 жовтня 2025р.);
8. Участь вистави «Казка про Мару» у Літературно-драматургійчній резиденції «МІСТО ЛЯЛЬОК» (Луцьк 16-22 березня 2026 рік);
9. Диплом відкритого фестивалю-конкурсу «УЖГОРОДСЬКИЙ БЕРЕЗІЛЬ» у номінації Краще режисерське втілення – Яна Титаренко за виставу «Лабіринти мистецтва» (Ужгород, Україна 24-26 березня 2026 р.);
10. Участь вистави «Казка про Мару» у XIII Міжнародному фестивалі українського театру «Схід-Захід» (Краків, Польща 25 квітня 2026 р.);
11. Вистава «Казка про Мару» у лонглісті VIII Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА».

Виставу «Казка про Мару» разом з фестивальними показами від прем'єри 27 вересня 2025 року до кінця театального сезону 2025-2026 зіграно 22 рази на сцені Львівського академічного театру ляльок та в інших містах України і за її межами.

Виставу «Лабіринти мистецтва» разом з фестивальними показами від прем'єри до кінця театального сезону 2025-2026 зіграно 9 в Нижньому залі Львівського академічного театру ляльок та сценах в інших містах України.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	19
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ</b> .....	28
1.1. Джерельна база наукового обґрунтування творчого мистецького проекту.....	28
1.2. Методологія творчого проекту та його наукового обґрунтування.....	32
<b>РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ЛІНИ КОСТЕНКО ТА ЇХНЄ ВТІЛЕННЯ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК</b> .....	38
2.1. Особливості сценічної адаптації поезій Ліни Костенко у театрі ляльок (на прикладі вистави «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» Хмельницького академічного обласного театру ляльок) .....	38
2.2. Сценічна інтерпретація поетичних творів Ліни Костенко із застосуванням засобів виразності тростинної ляльки (на прикладі вистави «Лабіринти мистецтва» кафедри театрознавства і акторської майстерності імені Богдана Козака Львівського національного університету імені Івана Франка) .....	48
2.3. Інтертекстуальне цитування поезії Ліни Костенко у виставах театру ляльок (на прикладі вистави «Пессі та Ілюзія» Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка).....	61
<b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИСТАВИ «КАЗКА ПРО МАРУ» НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК</b> .....	67
3.1. Режисерська концепція вистави «Казка про Мару» Яни Титаренко.....	67
3.2. Сценографічне рішення постановки Інесси Кульчицької та Яни Титаренко.....	83
3.3. Особливості роботи над акторським ансамблем у виставі «Казка про Мару».....	99
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	110

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>113</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>123</b>
Додаток А.....	123
Додаток Б.....	125
Додаток В.....	126
Додаток Г.....	128
Додаток Д.....	129
Додаток Е.....	132
Додаток Є.....	133
Додаток Ж.....	134
Додаток З.....	135
Додаток И.....	136
Додаток І.....	137
Додаток Ї.....	139
Додаток Й.....	140
Додаток К.....	141

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Як відомо, вибір драматургічного матеріалу, а відтак і формування репертуарної стратегії театру, визначає не лише курс мистецького розвитку конкретного закладу культури, але й систему цінностей, дискурс наративів, з якими театральні діячі зі сцени звертаються до своєї прямої та опосередкованої аудиторії. Український театр ляльок з моменту своєї інституалізації (1920-1930 рр..) був тривалий час позбавлений цієї опції, оскільки затвердження назв конкретних творів до постановки було прерогативою не самих українських лялькарів, а нав'язувалося ззовні, зосібна радянськими ідеологічними керівниками. Протягом сімдесяти років радянської окупації афіші театрів ляльок союзних республік були майже ідентичними, вони повторювали а подекуди навіть копіювали не лише назви, а самі постановки, що здійснювалися у так званих культурних центрах країни, очевидно не в Києві, Харкові або ж у Львові.

Відновлення української незалежності у 1991 році принесло свіжий подих для лялькарів України. Так в театрах ляльок все частіше почали звертатися до національної культурної спадщини (самобутніх вертепних дійств, автентичних вертепних текстів), а також до авторських творів українських поетів та прозаїків, які писали як для дітей, так і для дорослих – Василь Симоненко, Богдан Стельмах, Іван Франко, Всеволод Нестайко, Дмитро Павличко та ін. Ця тенденція протягом тридцяти п'яти років української відновленої незалежності, на жаль, не завжди була на часі. Професійна звичка лялькарів звертатися до апробованих часом та досвідом текстів (хоч і російських драматургів) давалася взнаки. Так пошуки українськими митцями лялькового кону власного мистецького обличчя, стилю та голосу значно пригальмовувалися, відкидаючи деякі творчі ідеї на маргінес.

Повномасштабне вторгнення росії в Україну зумовило остаточну відмову лялькарями від створення нових вистав за текстами російських авторів і драматургів. Репертуар українського лялькарства суттєво переформатувався. Протягом чотирьох років повномасштабної фази російсько-української війни, що триває з 2014 року, на сценах обласних, муніципальних і приватних театрів з'явилися постановки за творами українських авторів: Василя Симоненка, Сергія Жадана, Оксани Забужко, Олександра Гавроша, Івана Малковича, Лани Ра, Івана Франка, Лесі Українки, Всеволода Нестайка, Світлани Ройз, Олександра Довженка та ін.

Львівський академічний театр ляльок, який з моменту свого створення у 1945 році постійно перебував у пошуку самобутнього українського за звучанням та змістом літературно-драматичного матеріалу, а водночас під пильним наглядом відповідних ідеологічних структур країни рад, завжди засвідчував свою неабияку художньо креативність у віднайденні відповідних збалансованих творчих та політичних рішень. Головна режисерка театру Яна Титаренко спільно з директоркою – художньої керівницею цього закладу Уляною Мороз з 2018 року спільно перебувають у креативних пошуках. Так лялькарками було затверджено для перспективи постановки маловідомий, але потужний твір Ліни Костенко – міфопоему «Казка про Мару». Варто зауважити, що творчість цієї видатної української поетеси є малопредставленою на сучасній ляльковій сцені. Власне, до 2024 року єдиний театр ляльок України, який звернувся до поезій Ліни Костенко та здійснив їхню комплексну інсценізацію, був Хмельницький академічний обласний театр ляльок.

Запропонований творчий мистецький проєкт є своєрідною відповіддю львівських лялькарів на виклик докорінного переосмислення та оновлення репертуару театру ляльок України. Постановка «Казка про Мару» стала своєчасним внеском у переформатування загальної афіші українських лялькарів. Це і визначає актуальність здійсненого

комплексного наукового та творчого дослідження. Також важливим став не лише факт звернення до спадщини української поетеси, але й сміливі експерименти із запропонованими нею в межах міфопоєми художніми тропами та перенесенням їх на мову лялькової постановки. Цей досвід як на мистецькому, так і на адміністративному рівнях може бути дуже придатним для спільноти українських митців та стати своєрідним дороговказом для пошуку нових репертуарних та постановочних рішень.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дослідження відповідає тематиці науково-дослідницької роботи кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого.

**Об'єктом дослідження** є особливості міфопоєми Ліни Костенко «Казка про Мару» та їхній художній потенціал для втілення на сцені театру ляльок.

**Предметом дослідження** є особливості режисерської та сценографічної концепції першої в історії театру ляльок України постановки за твором Ліни Костенко «Казка про Мару».

**Мета дослідження** – висвітлити художню специфіку твору «Казка про Мару» як такого, якому пасують виражальні засоби театру ляльок, розкрити власну режисерську концепцію вистави «Казка про Мару» на сцені Львівського академічного театру ляльок, враховуючи особливості поезики та риси сценічності творів Ліни Костенко.

**Реалізація означеної мети зумовила виконання наступних завдань:**

- проаналізувати методологічні засади роботи;
- виявити ступінь дослідженості обраної теми;
- окреслити коло і стисло дослідити основні постановки за поетичними творами Ліни Костенко в просторі української лялькової сцени, виявити основні засоби виразності театру ляльок в них;

- з'ясувати змістовні, поетично-художні та сценічні риси міфопоеми «Казка про Мару» Ліни Костенко;
- сформувати власну режисерську концепцію вистави «Казка про Мару» у Львівському академічному театрі ляльок;
- розробити та затвердити спільно з художником сценографічну концепцію постановки «Казка про Мару»;
- випрацювати пластичне рішення вистави;
- створити світлову та звукову партитури;
- забезпечити репетиційний процес з ансамблем виконавиць;
- розробити стратегію промоції прем'єри.

**Методи дослідження. У дисертації було застосовано такі методи**

**дослідження:**

- текстологічний аналіз – з метою розкрити ідейно-художні засади тексту міфопоеми Ліни Костенко «Казка про Мару»;
- компаративний – задля виявлення відмінностей і своєрідностей у підходах режисерів до постановок творів Ліни Костенко, зокрема у режисерських рукописах інсценізацій;
- семіотичний – для розкриття знакової системи у виставах театру ляльок, зокрема за творами Ліни Костенко;
- історико-системний – для аналізу вистав як феномен сценічного втілення поетичного слова Ліни Костенко;
- типологічний – для класифікації наявних вистав за типом застосованих у них ляльок, масок, тіней, об'єктів;
- емпіричний – для перевірки у процесі власної постановки теоретичних засад роботи у театрі ляльок з поетичним матеріалом Ліни Костенко;
- інтерпретологічний – для розкриття та характеристики режисерських і сценографічних, а також акторських трактувань творів та образів Ліни Костенко у театрі ляльок.

### **Наукова новизна**

1. Було створено повноцінний мистецький продукт - театральну виставу «Казка про мару» на сцені Львівського академічного театру ляльок, в якій поетичні тропи однойменної міфопоеми Ліни Костенко уречевлюються у образах, створених за допомогою засобів виразності цього виду театру (лялька, маска, тантамареска, об'єкт, тінь).
2. Вперше було розглянуто проблему сценічного втілення творів Ліни Костенко на сцені театру ляльок України та кореляції змісту, проблематики творів поетеси із засобами виразності цього виду театру.
3. Введено у театрознавчий обіг тексти режисерських інсценізацій за поезіями та поемами Ліни Костенко (Яна Титаренко, Юрій Чайка, Володимир Підцерковний).
4. Здійнено серію інтерв'ю з провідними лялькарями України (Олександром Куциком, Юрієм Чайкою, Інессою Кульчицькою, Миколою Карпенком, Іриною Остюк, Анжеолою Семчук) на тему авторської інтерпретації творів Ліни Костенко у лялькових виставах.
5. Практично доведено можливість інтеграції поезій Ліни Костенко для опанування студентами-лялькарями різновидів театральних ляльок, тростинної зокрема, її анатомії, пластики та ритміки.
6. Окреслено широкий спектр художнього потенціалу поетичного слова (Ліни Костенко зокрема) як міцної складової сучасного репертуару українського театру ляльок, доведено його перспективність для подальшої перформативної практики лялькарів.

**Теоретичне і практичне значення висновків** дисертації полягає в тому, що в тексті уперше проаналізовано специфіку першого сценічного втілення поеми «Казка про Мару» в театрі ляльок у контексті поетики творчості та сценічної історії творів Ліни Костенко в Україні; дослідження

може бути корисною у подальших теоретичних і практичних напрацюваннях театрознавців, культурологів, а також режисерів, сценографів, театральних композиторів у театрі ляльок.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що у роботі вперше було розглянуто проблему сценічного втілення творів Ліни Костенко на сцені театру ляльок України.

**Уперше практично** створено сценічну редакцію міфопоєми «Казка про Мару» Ліни Костенко, на основі якої здійснено постановку репертуарної вистави у Львівському академічному театрі ляльок.

**Практичне значення отриманих результатів.** Здійснений творчий проєкт та його обґрунтування можуть бути використані у підготовці режисерів, сценографів, акторів до прочитання поетичного матеріалу в театрі ляльок; може слугувати джерелом для подальших театрознавчих, культурологічних, мистецтвознавчих досліджень у галузі інтерпретації поетичних творів на сцені, в царині режисури та сценографії.

**Апробація матеріалів дослідження.**

**Статті, у яких висвітлено основні положення наукового обґрунтування, представлено у публікаціях у наукових фахових виданнях України:**

1. Титаренко Я. Застосування виражальних засобів театру ляльок у виставах за творами Ліни Костенко (Хмельницький театр ляльок, Львівський Національний університет імені Івана Франка. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 2024. № 25. С.159-169.

<https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/12780>

2. Титаренко Я. До питання створення інсценізацій за поетичними творами Ліни Костенко у театрі ляльок (на прикладі вистав Хмельницького

обласного академічного театру ляльок «Дивень», Львівського національного університету імені Івана Франка). *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 2025. № 26. С. 194-205.

<https://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/13554>

3. Титаренко Я. Реалізація режисерського задуму від сценічної редакції міфопоеми до сценічних засобів виразності (вистава «Казка про Мару» Львівського обласного академічного театру ляльок, 2025). *Рівненський державний гуманітарний університет* Вип. 51, 2025. С.136-140.

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/1035/1993>

**Результати мистецької складової** продемонстровано у низці театральних та освітньо-мистецьких проєктів всеукраїнського і міжнародного рівня. Зокрема, прем'єра студентської вистави «Лабіринти мистецтва» за поезією Ліни Костенко та зі сценографією Інесси Кульчицької відбулася 21 червня 2024 р. у Нижньому залі Львівського академічного театру ляльок за участі студентів першого курсу кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака Львівського національного університету імені Івана Франка. Також 27 вересня 2025 р. у Львівському академічному театрі ляльок відбулася прем'єра вистави «Казка про Мару» за твором Ліни Костенко зі сценографією Інесси Кульчицької. Постановки були представлені на міжнародних і всеукраїнських театральних фестивалях та в межах освітньо-мистецьких проєктів, зокрема на Міжнародному театральному фестивалі «Інтерлялька» (Ужгород, 2024); фестивалі «Золотий лев» (Львів, 2025), XIII Міжнародному фестивалі українського театру «Схід-Захід» (Краків, Польща, 2026); Всеукраїнському фестивалі-огляді «Прем'єри сезону» (2025); а також у проєктах «Гравітація2024/7» та «Гравітація2025». Окремим етапом апробації стала участь вистави «Казка про Мару» у літературно-драматургічній резиденції «МІСТО ЛЯЛЬОК» (Луцьк, 2026).

Творчий проєкт отримав професійне визнання у театральному середовищі. Зокрема, режисерка Яна Титаренко була відзначена дипломом відкритого фестивалю-конкурсу «Ужгородський Березіль» у номінації «Краще режисерське втілення» за виставу «Лабіринти мистецтва» (2026). Вистава «Казка про Мару» увійшла до лонгліста VIII Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА». Від часу прем'єрних показів вистави активно репрезентувалися на театральних сценах України та за кордоном: «Казку про Мару» упродовж театального сезону 2025–2026 років показано 22 рази у Львівському академічному театрі ляльок та під час гастрольних і фестивалейних показів, а вистава «Лабіринти мистецтва» також була неодноразово представлена у Нижньому залі театру та на сценічних майданчиках інших міст України.

**Особистий внесок здобувача.** Наукове обґрунтування є самостійною складовою дослідницької роботи, що суттєво дослідити методи і прийоми роботи лікарів України різних генерацій з поетичними текстами Ліни Костенко та їхнім сценічним втіленням у виставах. Матеріали дослідження дають науково-практичну базу для здобуття навичок роботи режисерів з оригінальним літературним матеріалом, поетичним зокрема, ансамблем виконавців та співтворців постановки (сценограф, хореограф, відеограф та ін.). Висновки та положення окреслені як елементи новизни, спираються на результати, які були досягнуті авторкою в процесі наукового дослідження та педагогічного досвіду. Наукові публікації, статті, мистецькі заходи, доповіді на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях відображають особисті авторські напрацювання здобувача.

**Структура та обсяг наукового обґрунтування** творчого мистецького проєкту зумовлена його метою та реалізованими завданнями. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох

розділів, висновків, списку використаних джерел (79 найменування) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 142 сторінок, з них основного тексту – 106 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ

### 1.1. Джерельна база наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту

Осмислення специфіки драматургії театру ляльок, зокрема сценічних адаптацій прозових та поетичних творів, завжди лежало у колі інтересів українських лялькарів. Однак ця проблема в українському театральному просторі отримала більшою мірою практичне вирішення. Натомість належного наукового та теоретичного опрацювання у сучасній театрознавчій думці ця тема не набула. У зв'язку з цим джерельна база запропонованого наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту формувалася з наступних позицій: академічних видань, наукових праць, публіцистичних статей, що засвідчують сценічну історію творів Ліни Костенко, періодики, а також архівних джерел.

До академічних видань, які були використані під час написання роботи, відноситься словник театральної термінології «Teatrica. Лексикон» відомого українського науковця, доктора мистецтвознавства Олександра Клековкіна [25]. Ця праця допомогла уточнити термінологічний апарат дослідження, зокрема, такий термін як «інсценізація». Стаття Олександра Тараненка з «Енциклопедії сучасної України» допомогла виявити специфіку терміну «контамінація» [58].

До цієї групи джерел також належать енциклопедичні видання, а саме: «Мала енциклопедія режисера театру анімації» відомого українського режисера та педагога, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Інюточкіна [19], «World Encyclopedia of Puppetry Art» (скорочено WEPА) Міжнародної спілки діячів театру ляльок UNIMA [78].

Теоретичне підґрунтя категорії інтертекстуальності допомогли з'ясувати наукові статті Д. Соколівської [57], С. Чернявської [68], І. Гринишиної і Т. Марченко [12].

Окремий корпус джерел складають наукові обґрунтування творчих мистецьких проєктів українських лялькарів, режисерів та педагогинь Катерини Лук'яненко («Особливості створення вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів в театрі ляльок») [37] та Тетяни Сільченко («Пластика рук як засіб виразності у театрі ляльок: особливості використання») [55].

Також було опрацьовано навчально-методичні посібники провідних українських дослідників і викладачів закладів вищої мистецької освіти: «Технологія виготовлення театральної ляльки» Василя Виходцевського [10], «Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок» та «Школа лялькарів: від тренінгу до образу з лялькою» Світлани Фесенко [63-64], «Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ — початку ХХІ ст.» Юлії Щукіної [74], а також навчально-методичні рекомендації «Основи сценарної майстерності» Микола Крипчука [30].

Наукові статті театрознавців Олександра Аннічева [1,75], Ольги Дорофєєвої [15], Юлії Щукіної [73,75], Олександри Шутової [72], критичні статті Ангеліни Великої [7], Дмитра Єрмоловича-Дацинського [16], Галини Павленко [45], Марії Прево [47], Олександри Тітарової [61], Тіни Марко [39], допомогли розкрити контекст режисури та сценографії сучасного театру ляльок, в якому формувався і реалізувався задум творчого проєкту «Казка про Мару».

Також було опрацьовано науково-методичні посібники «Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник» авторства Володимира Шейка і Наталії Кушнарєнко [71], «Основи наукових досліджень» Майя Гарбузюк, Романа Крохмального та ін. [41], а також принципово важливе джерело при створенні підрозділу 1. 2. – навчальний

посібник Олександра Клековкіна «Мистецтво: методологія дослідження» [24].

Впродовж роботи над науковим обґрунтуванням творчого мистецького проєкту було опрацьовано наукові статті у фахових виданнях України, що стосуються осмислення видової специфіки театру ляльок, авторства практиків театру ляльок (Світлани Довлетової [14], Руслана Неупокоєва [40], Олексія Рубінського [51], Тетяни Сільченко [56]). Не менш важливим блоком джерел, які стосуються історії, теорії та театральної педагогіки українського лялькарства, стали розвідки мистецтвознавців, дослідників театру ляльок (Дар'ї Іванової-Гололобової [18], Євгенія Русаброва [52]).

Також незамінними стали наукові статті філологів та культурологів, у яких розглядаються тлумачення та іпостасі міфологічного образу Марі (Ольга Рижова [50], Ірина Савіна [53]).

Важливим джерелом для формування цілісного дискурсу поетики, символіки творів Ліни Костенко, місця її творчості у загальній системі координат української літератури стала монографія літературознавця, критика, доктора філологічних наук, кандидата педагогічних наук В'ячеслава Брюховецького «Ліна Костенко. Нарис творчості» [6].

Також до театрознавчого аналізу були залучені публіцистичні тексти, у яких відображено сценічну історію творів Ліни Костенко з урахуванням специфіки виражальних засобів театру ляльок, особливості розвитку Львівського академічного театру ляльок на сучасному етапі його розвитку. Йдеться про рецензії та огляди у зарубіжних («Teatr lalek», Польща) та українських театрознавчих періодичних виданнях («Просценіум», «Український театр», «Кіно-театр»), в тому числі, інтернет-виданнях («Театраріум»). Було опрацьовано і рецензії та повідомлення за 2025-2026 роки про покази вистави “Казка про Мару” у Львові, Луцьку, Кракові, у

суспільно-політичних виданнях [3], [4], [5], [11], [20], [21], [22], [28], [31], [22], [36], [39], [48], [61], [65], [69], [72], [77].

Питому частку матеріалів, що послуговували міцною базою для систематизації фактажу, стали архівні матеріали. Більшість документів введені до театрознавчого обігу вперше, що обумовлює наукову новизну кваліфікаційного дослідження.

Були використані матеріали з архівів:

1. Львівського академічного обласного театру ляльок:

авторські рукописи сценічних адаптацій міфопоеми Ліни Костенко “Казка про Мару” (Володимира Підцерковного [46], Яни Титаренко [60]), машинопис п’єси “Святкові сні” Марти Гурин [13], відеозаписи виступів театрознавиці Світлани Максименко [38], актора Миколи Карпенка [23] в рамках дискусії про виставу “Казка про Мару” (Всеукраїнський освітньо-мистецький захід “ГРАВітація”, 15-17 жовтня 2025 р.), ескізи ляльок, костюмів та макет сценографії до вистави “Казка про Мару” художниці Інесси Кульчицької [33], рукопис літературно-драматургічної композиції Яни Титаренко “Лабіринти мистецтва” за поезіями Ліни Костенко [59].

2. Хмельницького академічного обласного театру ляльок:

авторський рукопис головного режисера Юрія Чайки літературно-драматургічної композиції “Вже почалось, мабуть, майбутнє” за поезіями Ліни Костенко [66], відеозапис зазначеної постановки [9].

3. Інтерв’ю (з архіву авторки творчого проєкту) з українськими лялькарями та лялькарками, дотичними до роботи над сценічним втіленням міфопоеми “Казка про Мару” Ліни Костенко – акторками Львівського академічного обласного театру ляльок Анжелою Семчук [54] та Іриною Остюк [42]; головною художницею Львівського

академічного обласного театру ляльок Інессою Кульчицькою [32]; головним режисером Хмельницького академічного обласного театру ляльок Юрієм Чайкою [67], режисером-постановником Закарпатського академічного обласного театру Олександром Куциком [34].

Підсумовуючи, зазначимо, що осмислення специфіки драматургії театру ляльок, зокрема сценічних адаптацій прозових та поетичних творів, завжди лежало у колі інтересів українських лялькарів, однак ця проблема отримала більш практичне вирішення. Натомість належного наукового та теоретичного опрацювання у сучасній театрознавчій думці ця тема не набула. У зв'язку з цим джерельна база запропонованого наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту формувалася з наступних позицій: мистецтвознавчі видання та періодика, спеціалізовані інтернет-видання, архівні матеріали та інтерв'ю з українськими лялькарями і лялькарками. До наукового розгляду також були залучені матеріали у вигляді статей, мистецтвознавчих розвідок, довідкові та енциклопедичні видання, навчально-методичні матеріали, фольклористичні та міфологічні дослідження. Таким чином, джерельна база дослідження включає в себе академічну та учбову фахову літературу, дисертацію та наукові статті і монографії фахівців у галузі театру, філології, культурології, статті з мистецької періодики, першоджерельні архівні матеріали.

## **1.2. Методологія творчого проєкту та його наукового обґрунтування**

Під час створення творчого проєкту і написання наукового обґрунтування на здобуття ступеня доктора мистецтв було використано методи підготовки режисера і актора-лялькаря у ХНУМ імені І.П. Котляревського (опановані під час навчання на ОР Бакалавр і ОР

Спеціаліст). Також було застосовано методи підготовки режисера-лялькаря на кафедрі мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого (опановувались методи в процесі навчання у творчій аспірантурі).

Зокрема, вагомим підґрунтям стали театрознавчі концепції Євгенія Русаброва (у 2004 — 2011 роках завідувача кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П.Котляревського). Естетичні, технологічні та педагогічні принципи, визначення опорних дефініцій, які було викладено у наукових публікаціях та методичних працях провідних фахівців кафедри мистецтва театру ляльок КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого: професора Руслана Неупокоева, доцента Тетяни Сільченко, старшого викладача, кандидата мистецтвознавства Дар'ї Іванової-Гололобової, а також професорів кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського Олександра Інюточкіна та Олексія Рубінського, авторитетної доцентки кафедри Світлани Фесенко, старшої викладачки кафедри Світлани Довлетової.

На кафедрі майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І.П. Котляревського Яна Титаренко навчилася дивитись на театр ляльок як на театр анімації.

У спільній статті Олексій Рубінський та Світлана Довлетова писали про пріоритетні та додаткові системи ляльок, якими опановують студенти кафедри у процесі навчання: «Враховуючи різноманіття форм і естетичних напрямків, властивих сучасному театру, харківська школа базується на класичних формах театру, тому за основу виховання навичок роботи з лялькою беруться ляльки академічної системи, традиційні для репертуарного театру в Україні і, в першу чергу, Харківського театру ляльок. Враховуються два основних напрями в навчанні: 1) Обов'язковими, профілюючими напрямами у виборі систем ляльок є рука з кулькою і тростинна. 2) Решта систем – паркетна, маріонетка, маски і т.д. — допускаються як факультативна форма навчання» [51, с. 298-299].

В окремому дослідженні Світлана Довлетова, пишучи про взаємодію актора-персонажа і ляльки-персонажа, наголосила, що саме цей процес і визначає специфіку мистецтва театру ляльок: «На певному етапі роботи актор отримує ляльку, в якій художник уже в деякій мірі заклав характерні особливості образу. Актор повинен довершити сценічний образ, тобто в предмет, який існує лише в просторі, вдихнути життя в часі. Актор змушує ляльку рухатися і починається процес «оживлення». Процес «оживлення» неможливий без досконального вивчення ляльки, її технічних можливостей, зовнішніх характерних особливостей» [14, с. 202].

Доцентка Світлана Фесенко наголошує: «Актор створює свій внутрішній образ, а лялька стає зовнішнім, пластичним виразом, виявленням цього образу. Мистецтво ляльководіння складається з того, що лялька в руці ляльковеда осмислено та послідовно відтворює низку скульптурних закінчених постав, характерних для конкретної дійової особи» [63, с. 64].

Під час навчання на кафедрі ХНУМ імені І.П. Котляревського та у пізніші часи специфіку харківської школи анімації режисерка досягла на прикладі найяскравішої представниці школи Оксани Дмитрієвої. Театрознавиця Ольга Дорофєєва зазначала щодо принципів її режисури: «У виставах Оксани Дмитрієвої існують як менше два рівноправних пласти дії, що обумовлює поліфонічність та об'ємність розвитку конфлікту. Таким чином персонаж-лялька не є ототожненням або малою копією персонажа-актора. Поєднання живого плану з лялькою є не лише технічним прийомом, а важливим естетично-філософським принципом...» [15, с. 9].

Методологія навчання в аспірантурі на кафедрі мистецтва театру ляльок в КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого озброїли Яну Титаренко як режисерку і викладачку ЛНУ імені Івана Франка особливим розумінням виражальних засобів театру ляльок. Як пише професор Руслан Неупокоєв:

«В силу онтології мистецтва ігрової ляльки під «оживленням неживого матеріалу» слід розуміти імітацію неживим матеріалом поведінки живих істот, що здійснюється актором-лялькарем <...>. Лялькарі поняття «неживе» часто зводять до ляльки, тобто динамічної скульптури, між тим, фактично спектр неживого набагато ширший». Професор пропонує «розширити погляд на специфіку та специфічність засобів виразності, серед яких неспецифічними вважають ся: предмет, руки актора, актор у масці, актор без маски. Ми поставили першим у цей ряд предмет, оскільки його приклад у культурологічному контексті є найбільш показовим» [40, с. 29].

Загальним науковим фундаментом для написання наукового обґрунтування проєкту став комплекс наукових методів, підходів, процедур, викладений авторами навчально-методичних посібників та підручників з основ наукових досліджень Майєю Гарбузюк, Романом Крохмальним [41], Володимиром Шейком, Наталією Кушнарєнко та іншими [71]. Специфічно театрознавчі та культурологічні методи мистецтвознавчих студій було почерпнуто з навчального посібника Олександра Клековкіна «Мистецтво. Методологія дослідження» [24].

Ключовими методами, що були застосовані у написанні наукового обґрунтування, стали:

Метод індуктивний, що передбачає вихід на узагальнення від деталізованого аналізу, часткових фактів, локальних знань про предмет дослідження. Пов'язаний з ним процесуально метод узагальнення.

Методи аналізу та синтезу. Перший реалізовано у дослідженні на рівні послідовної дефрагментації аналізованого явища на певні підрубрики (режисура, сценографія, акторська робота, пластика у виставі), з метою їхньої всебічної глибокої характеристики (метод аналізу). Другий особливо важливий для формулювання висновків, оскільки надає дослідниці

інструмент синтезу всіх попередньо набутих знань та фактів про предмет роботи.

Компаративний (порівняльний) метод було застосовано на рівні співвідношення підходів різних режисерів у постановках творів Ліни Костенко. Зокрема, використано цей метод у дослідженні і опрацюванні підходів режисерів до створення інсценізації «Казки про Мару».

Матеріал у 3.1. підрозділі наукового обґрунтування роботи структуровано згідно з історико-хронологічним методом – від найперших виявлених спроб створити інсценізації за творами Ліни Костенко в театрах ляльок України, до сьогодення.

Метод текстологічного аналізу застосовувався до аналізу інсценізацій за міфопоемою Ліни Костенко.

Інтерпретативний метод дозволив виявити ступінь режисерської та сценографічної інтерпретації творів Ліни Костенко у театрі ляльок, прослідкувати зроблені акценти в роботі з поетичними текстами.

При написанні цієї роботи використаний історико-системний аналіз вистав для виявлення та окреслення феномену сценічного втілення поетичного слова Ліни Костенко.

Попри те, що в основу творчого проєкту обрано твір видатної поетеси, для наукового його обґрунтування використані інструменти не філологічного аналізу, а театрознавчі методи (що відповідає паспорту спеціальності – 026 «Сценічне мистецтво»).

Частково було актуалізовано у роботі і метод аналізу ремарок (під час дослідження тематичних зв'язків між виставами «Святкові сни» і «Казка про Мару», а також самої вистави за міфопоемою Ліни Костенко).

Отже, саме комплексне застосування всіх перелічених методів обумовило методологічну базу наукового обґрунтування.

У першому розділі кваліфікаційної роботи нами було систематизовано джерельну та методологічну базу дослідження.

Теоретичною базою наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту є наступні групи джерел: академічні видання, навчально-методичні посібники, наукові публікації, рецензії та інші статті з періодичних видань, дослідження інтерв'ю, архівні текстові та іконографічні матеріали.

Методологія наукового обґрунтування творчого проєкту включає в себе як загально-наукові, зокрема, індукції, аналізу та синтезу, компаративного аналізу, так і суто театрознавчі методи: історико-системний, структурно-семіотичний аналіз вистави, театральна семіотика (вистава як текст). Застосування комплексу наукових методів обумовило послідовне розв'язання поставлених завдань.

## **РОЗДІЛ 2. ПРИНЦИПИ ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ТВОРІВ ЛІНИ КОСТЕНКО ТА ЇХНЄ ВТІЛЕННЯ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК**

### **2.1. Особливості сценічної адаптації поезій Ліни Костенко у театрі ляльок (на прикладі вистави «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» Хмельницького академічного обласного театру ляльок)**

Хмельницький академічний обласний театр ляльок має другу, так звану неофіційну назву, яка є доволі впізнаваною серед широкого загалу: українських глядачів, лялькарів, дослідників, професійної театральної критики. Цією назвою є «Дивень». Така назва є абсолютно логічною та обґрунтованою, адже відомий український режисер Сергій Брижань (1956 – 2021), котрий з 1989 по 2021 роки очолював театр на посаді головного режисера разом зі своїм колегою та мистецьким однодумцем художником Михайлом Ніколаєвим (1956), який очолював художнє виробництво театру з 1987 року до 2022 року, перетворили ляльковий кін Хмельницька, за визначенням української театрознавиці Юлії Щукіної, на «одне з явищ вітчизняного мистецтва сценічної анімації кінця ХХ – початку ХХІ століть» [74, с. 179].

У літопис українського професійного лялькарства часів відновленої незалежності України унікальний феномен творчої співпраці цих лялькарів увійшов під визначенням «авторського поетичного театру Брижаня – Ніколаєва» [74, с. 179]. Дует режисера та художника став справжнім брендом української театральної культури, знаком якості вистав, які відрізнялися не лише своєю високою професійністю, але й тонким світовідчуттям, глибоким резонуванням у публіки створеної митцями поезики. Цей «випробуваний часом і досвідом» [62] тандем лишив по собі солідний доробок вистав, як в Україні (Київ, Львів, Одеса, Рівне,

Сімферополь, Хмельницький), так і за кордоном (Литва, Польща, Словаччина).

Звісно, левова частка художніх експериментів, цих ляльково-поетичних постановок відбулася на рідній сцені лялькарів – у Хмельницькому академічному обласному театру ляльок. Серед знакових вистав варто згадати: «Хом'ячок та північний вітер» (1994), «Тарас» (2003), «Івасик-Телесик» (1997), «Чарівна зброя Кендзо» (2002), «Відлуння» (2003).

На жаль, у 2021 році Сергій Брижань раптово пішов з життя. Наступного року мистецьку оруду театром взяв на себе режисер нової генерації українських лялькарів Юрій Чайка. Цілком логічно, що однією з перших помітних вистав нового творчого очільника проскурівської лялькової сцени стала «поетично-пластична містифікація» [26] за понад трьома з половиною десятками поезій Ліни Костенко та одним віршем Галини Потопляк. Адже акторська труппа театру, що буквально виросла на благодатному ґрунті творчих пошуків Сергія Брижаня саме у напрямку поетичного театру, була готова до втілення подібних сміливих задач нового режисера. За твердженням Дар'ї Іванової-Гололобової, виконавців «театру Брижаня завжди відрізняла певна інакшість, іншість» [62]. Дослідниця стверджує, що їх можна було легко впізнати з першої появи на сцені: «за тим, як вони працювали з фактурою, матерією», за особливо тонкою «взаємодією, відстороненістю, відчуженістю і залученістю при роботі з об'єктом» [62]. Так «тотально анімаційне мислення» корифея українського поетичного театру ляльок призвичаїло хмельницьких лялькарів до «зануреності в аутентичні джерела», «постмодерної ускладненості», «кодованості змістів» [74, с.179]. Тому уречевлювати поетичне слово Ліни Костенко для акторської труппи Хмельницького академічного обласного театру ляльок стало цікавим професійним та художнім викликом.

Як було згадано раніше, ідея постановки вистави за поезіями Ліни Костенко належить режисеру Юрію Чайці, котрий з 2012 по 2022 роки обіймав посаду головного режисера Одеського академічного обласного театру ляльок, а з 2022 р. продовжив свою професійну діяльність на аналогічній посаді в Хмельницькому обласному академічному театрі ляльок. Сам лялькар у своєму інтерв'ю згадує, що «два з половиною роки від початку повномасштабної війни пішли на те, щоб перетворити композицію з поезій Ліни Костенко на сценічну адаптацію» [67, с.1]. Варто зазначити, що режисер сам виступив автором інсценізації. При цьому, не поетичне слово як таке стало головним викликом для Юрія Чайки, а ті запропоновані обставини, в яких цей творчий процес відбувався.

Задум вистави «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» виношувався режисером в умовах повномасштабного вторгнення росії в Україну. Говорити з глядачами, зокрема дорослими людьми, про майбутнє, яке, либонь, вже почалось, є не лише художнім, але й громадянським висловлюванням хмельницьких лялькарів на чолі з Юрієм Чайкою. В інтерв'ю режисер зазначив, що у лютому 2022 року чітко усвідомив, що репертуар театру ляльок мусить обов'язково відреагувати на ті зміни, на ті нові трагічні обставини, в яких опинилося українське суспільство. Не дивно, що згодом в інсценізації були нарівно збалансовані як тексти любовної, так і громадянської лірики Ліни Костенко.

Основними етапами процесу роботи над виставою, за словами Юрія Чайки, стали: створення інсценізації, яка об'єднує тридцять сім поезій Ліни Костенко; спільне обговорення режисером з акторами життєвих історій, що перегукуються з темами віршів, включення цих персональних рефлексій у канву постановки. Можна вважати підготовку вистави «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» суголосною з концепцією документального театру. Зокрема, у використанні елементів вербатіма як фрагментів побудови сюжету; та у відпрацюванні спільного бачення тем та пошуку

засобів вираження для кожного окремого вірша. Режисер наголошує, що вистава задумувалась і створювалася за запропонованою ним формулою «кожна поезія – завершена мікровистава» [67, с. 3]. У виставі грають Ілона Данилюк, Микола Латун, Володимир Кметь, Дмитро Єрашов, Яна Юровська, Ігор Сушко, Павло Майдан.

Важливо, що це не перший практичний досвід роботи Юрія Чайки з віршами поетеси. Постановкою з аналогічною назвою Юрій Чайка захищав диплом освітньо-кваліфікаційного рівня магістр (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, творча майстерня народного артиста України Леоніда Попова, 2012 р.). Опинившись через десять років у Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок, режисер вирішив повернутися до свого давнього творчого задуму, значно його переосмисливши, зокрема канву самої інсценізації, добір віршів та відповідні художньо-поетичні метафори.

Попри те, що назви двох робіт вистав Юрія Чайки ідентичні, за змістом і формою вони геть різні. Якщо студентська робота це літературно-музична композиція, то хмельницька – вистава театру ляльок з елементами пластичної драми та театру об'єкта. Режисером було змінено принцип вирішення вистави. Якщо університетська постановка 2012 року була більш музично-поетичною композицією з живим соло або дуетним виконанням віршів чи пісень, то в оновленій версії на професійній сцені театру ляльок вся дія перенесена у так званий чорний кабінет, в якому розгортаються образи поезій Ліни Костенко.

Отже, хмельницька вистава відбувається в умовах спеціального «оптичного ефекту, який досягається за допомогою ультрафіолетового випромінювання на темній сцені з чорним фоном з метою приховати акторів, декорації, реквізити та предмети, або ж підкреслити їх» [47, с. 78]. На думку театрознавиці Марії Прево, чорний кабінет надає можливість

досягнути «повної ілюзії одухотворення ляльки», а спілкування з глядачем при перегляді такої вистави «передається мов через невидимі зв'язки й таємничо-магічний простір темряви й світла» [47, с. 78]. У класичному чорному кабінеті виконавці мають бути одягнені в уніформу з чорного оксамиту, завдяки чому стають непомітними для глядачів.

Натомість, для Юрія Чайки було важливо, щоб актори не залишалися невидимими. Їхні чорні костюми оснащені ліхтариками, закріпленими на головних уборах. Таким чином, виразність очей та лицьової міміки виконавців доповнює візуальний ряд вистави, особливо в емоційно експресивних моментах читання поезії. Вибір такого прийому не є випадковим. Він цілком притаманний естетиці поетичного театру ляльок. Так буквально матеріалізується просторово-часовий універсалізм поезії Ліни Костенко. Тут доречно звернутися до міркувань Юлії Щукіної щодо такої особливості поетичного театру, як «побудова вистави не за принципом психологічної ілюстрації поетичного тексту, а за створенням ігрових поетичних структур» [74, с. 267]. Дослідниця підкреслює, що «в поетичному театрі немає звичних «ролей»», натомість «діють максимально узагальнені образи (архетипи)» [74, с. 267].

Підтвердження цієї тези бачимо і на практиці – у виставі Юрія Чайки. На чорній сцені на контрасті постають абстрактні білі лялькові фігури, яких актори, вбрані в темні оксамитові костюми, тримають в руках перед собою. Ляльки позбавлені будь-яких натуралістичних рис, однак глядач все ж впізнає в них антропоморфні силуети. А звучання рядків поезії підтверджує здогади глядачів про те, що перед ними – метафоричні втілення жіночого і чоловічого начала – Він та Вона. Їхня зустріч відбувається на спеціально сконструйованій лялькарями декорації.

Перша поява героя і героїні відбувається у супроводі читання поезії:

*«Вечірнє сонце, дякую за день!*

*Вечірнє сонце, дякую за втому.*

*За тих лісів просвітлений Едем  
і за волошку в житті золотому.*

*За твій світанок,*

*і за твій зеніт,*

*і за мої обпечені зеніти.*

*За те, що завтра*

*хоче зеленіть,*

*за те, що вчора встигло одзвеніти...» [66, с. 4].*

Удруге появі героїв акомпанує поезія:

*«Як пощастило дівчині в сімнадцять,  
в сімнадцять гарних, неповторних літ!*

*Ти не дивись, що дівчинка сумна ця.*

*Вона ридає, але все як слід.*

*Вона росте ще, завтра буде вишенька.*

*Але печаль приходить завчасу.*

*Це ще не сльози — це квітуча вишенька,*

*що на світанку струшує росу.*

*Вона в житті зіткнулась з неприємністю:*

*хлопчина їй не відповів взаємністю.*

*І то чому: бо любить іншу дівчину,*

*а вірність має душу неподільчиву.*

*Ти не дивись, що дівчинка сумна ця.*

*Як пощастило дівчинці в сімнадцять!» [66, с. 5].*

Сконструйована з легких і гнучких поролонових трубок декорація просто на очах у глядачів трансформується акторами на різні візуальні образи: земну кулю з паралелями та меридіанами або на символічне зображення серця.

Така рухлива сценографія чудово адаптується до раптових і неочікуваних для глядача перемін локацій та часів дії. Режисер же пояснює

ці просторові та пластичні метаморфози наступним чином: «Минуле – це простір, побудований на інтимній, любовній ліриці; теперішнє – це наше життя, боротьба людини з тими обставинами, в яких вона живе; фінал теперішнього – картина Війни» [67, с. 3].

Аналіз тексту авторського примірника інсценізації «Вже почалось, мабуть, майбутнє...», наданого Юрієм Чайкою, засвідчив, що поезії Ліни Костенко різних періодів режисер вибудував у цілісну драматургічну структуру. Режисер формує композицію з п'яти різних за характером частин. Уже в пролозі звучить заголовний вірш, що дав назву всій постановці, – «Вже почалось, мабуть, майбутнє...». У першому композиційному блоці постановки, означеному режисером як «Життя», зосереджено поезії пасторального звучання. У них утверджуються гармонія буття, його неповторність і духовна повнота. Цей фрагмент постановки завершується життєствердною інтонацією: піснею на слова Ліни Костенко «Вечірнє сонце, дякую за день», сповненою світлого мажорного настрою.

Другий композиційний блок вистави режисер позначає назвою «Любов». У цій частині сценічної композиції Юрій Чайка акцентує на багатовимірності цього почуття, репрезентуючи його як у громадянському, так і в особистісному вимірах. Поряд із поезіями, сповненими відданості рідній землі та захоплення її красою, звучать твори інтимної лірики, зосереджені на внутрішніх переживаннях людини. На тлі загальної ліричної тональності дещо контрастно постає іронічний вірш «Мої кохані, любі вороги». Його саркастичне звучання частково дисонує з настроєвою палітрою цього блоку, тому доречніше він сприймався б у наступній частині постановки – «Життя – боротьба...». Саме тут особливої смислового навантаження набуває поезія «Крила», яка у виставі виконує роль своєрідного емоційного підсумку третьої картини.

Четверта частина інсценізації, названа «Війна», є кульмінаційною у драматургії вистави. Вона відкривається поезією «І жах, і кров, і смерть, і відчай», що одразу задає трагічний емоційний настрій. Важливе місце в цій частині займають лаконічні поетичні форми – мініатюри та чотиривірші, які посилюють відчуття емоційної напруги. Водночас режисер свідомо вводить у тканину постановки ліричний контрапункт, поєднуючи тексти «Не знаю, чи побачу Вас, чи ні» та «Послухаю цей дощ». Таке зіставлення дозволяє особливо гостро підкреслити цінність людського життя та силу особистих почуттів у час воєнного лихоліття.

П'ята частина вистави є епілогом та формує фінальне емоційне узагальнення всієї постановки. До неї увійшли поезії «І все на світі треба пережити», «Коли закінчиться війна» та «Не забувайте мріяти щодня». Уже сам добір цих текстів увиразнює прагнення режисера утвердити мотив надії, внутрішньої стійкості та віри у майбутнє. Композиційно вистава набуває кільцевої структури, адже у фіналі знову звучать рядки «Вже почалось, мабуть, майбутнє...», які водночас є і важливим зверненням самого автора постановки до сучасного глядача. Такий режисерський прийом створює ефект емоційного повернення й перетворює завершення вистави на символічне звернення до глядача.

Привертає увагу той факт, що у тексті Юрія Чайки відсутній розподіл поетичних текстів між окремими виконавцями, оскільки саме ця інсценізація не передбачає системи персонажів чи читання творів «за ролями». Ремарки лише визначають, у який спосіб має звучати той чи інший текст — як поетична декламація чи як пісня.

Майже подібну «дорожню мапу» для розуміння метафоричної постановки отримує глядач на офіційному сайті Хмельницького академічного обласного театру ляльок. Ці просторово-часові особливості дії тлумачаться як «переплетіння минулого та теперішнього», «очікування

майбутнього» [49]. Одночасно наголошується, що герої віршів Ліни Костенко «розповідають про долю сучасної України». [49].

Саме тому у виставі чітко окреслені впізнавані візуальні образи військової агресії, які виконують функцію емоційних тригерів для глядачів. До прикладу, на сцені постає гіперболізована площинна лялька, в абрисах якої беззаперечно вгадується Чобіт Загарбника. На цьому Чоботі сидить інша лялька – маленький диктатор. В його фігурі впізнається одіозна постать очільника цього вторгнення, несправедливої руйнівної кампанії супроти беззахисних.

*«І жах, і кров, і смерть, і відчай,*

*І клекіт хижої орди,*

*Маленький сірий чоловічок*

*Накоїв чорної біди.*

*Це звір огидної породи,*

*Лох-Несс холодної Неви.*

*Куди ж ви дивитесь, народи?!*

*Сьогодні ми, а завтра – ви» [66, с. 14].*

Режисер очевидно будує розмову з глядачем мовою візуальних контрастів і антитез: лірика-війна, пастораль-інвазія, чистота-бруд.

Звісно, працювати з такими образами та реакцією глядачів на них лялькарям непросто. Вистава не лише створена, але й презентується в умовах повномасштабного вторгнення, щоденних атак ворога на мирні українські міста та цивільних беззахисних українців. Однак режисер дає глядачам і певну надію – через деструкцію образу кровожерного диктатора. Після промовленого акторами тексту поезії Ліни Костенко:

*«Ми воїни. Не ледарі. Не лежні.*

*І наше діло праведне й святе.*

*Бо хто за що,*

*а ми за незалежність.*

*Отож нам так і важко через те», [66, с. 17]*

– розпадається конструкція Чобота Загарбника, а лялькового диктатора вішають.

Інша виразна візуальна метафора, що поєднується із поетичними рядками поезій Ліни Костенко, це один з фінальних епізодів, в якому глядачі бачать квіти, що встромлені в ракети. Цей візуальний образ символізує скорботу за загиблими українськими героями в російсько-українській війні. В цій частині вистави і лунає вірш Г. Потопляк, пересипаний образами квітів:

*«Коли закінчиться війна,*

*Я розцілюю всі ікони.*

*Присяду в хаті край вікна*

*І буду чуть церковні дзвони.*

*І буду гладити лице.*

*Сльоза покотиться – піймаю.*

*І кожен клаптик чебрецем*

*В душі своїй повистеляю...» [66, с. 18].*

Поліфонічну режисерську концепцію цього пластичного дійства з ляльками та об'єктами доповнюють і такі додаткові засоби виразності як комп'ютерна графіка, контурні ілюміновані декорації, лазерне освітлення та візуальні образи, створені ансамблево за допомогою пластики рук лялькарів. Одним з найдоречніших образів, створених акторами у такий спосіб є образ крил, який з'являється під час виконання однойменного вірша Ліни Костенко. Попри те, що це можна вважати буквальною візуалізацією подієвого ряду поезії, у виставі цей епізод є досить поетичним.

Перегляд та порівняльний аналіз відеозаписів магістерської роботи Юрія Чайки «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» [8] та його хмельницької вистави засвічують, що порівняно із першою версією

постановки, втіленою на сцені навчального театру Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, у професійному театрі Юрій Чайка чітко побудував темпоритм постановки. Це суттєво сприяло злагодженому ансамблевому виконанню поезій, надто в умовах чорного кабінету, де надзвичайно важливою є злагоджена, узгоджена робота, що вимагає пластики, вдиху та видиху акторів майже в унісон. Ця чіткість роботи з ритмом не менш важлива для виконавців та й глядачів з огляду на специфіку віршованого слова, яке звучить на сцені. Саме ритм допомагає певним чином тримати емоційну увагу глядачів, не лише концентруватися на сюжеті, але й слідкувати за емоційними змінами героїв. Цьому ефекту також сприяє музичне оформлення вистави авторства Сергія Присяжного і хореографія Іллі Шевчука. Пластика акторів у виставі «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» є складною, модерною, з елементами трюкової акробатики.

## **2.2. Сценічна інтерпретація поетичних творів Ліни Костенко із застосуванням засобів виразності тростинної ляльки (на прикладі вистави «Лабіринти мистецтва» кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака Львівського національного університету імені Івана Франка)**

Вистава «Лабіринти мистецтва», як і постановка «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» також є прикладом роботи лялькарів з великим масивом поезій Ліни Костенко, їхньою сценічною адаптацією до лялькового кону. Однак між цими двома постановками є суттєва відмінність. Якщо робота хмельницьких лялькарів – це частина постійного репертуару театру, то львівська – студентська, тобто вона була створена в

межах навчального процесу, а відтак жодних вимог до неї як до вистави біжучої афіші не висувається.

«Лабіринти мистецтва» була виконана студентами першого року навчання курсу Львівського національного університету імені Івана Франка (асистентка кафедри Яна Титаренко). У прем'єрному складі вистави грали Софія Строгуш, Юлія Василюха, Ірина Остюк, Яна Будинчук, Владислав Лянг, Денис Яценко, Іван Михайлишин, Віктор Варшавський, Софія Годясь, Христина Курило та Аліна Чарнош. Станом на момент початку репетицій постановки згадані студенти вже успішно засвоїли програму таких спецкурсів з основ майстерності актора театру ляльок як «Рука» і «Рука-кулька».

Виставою ж «Лабіринти мистецтва» режисерка і викладачка Яна Титаренко вирішувала освітнє і водночас творче завдання другого семестру навчання – опанування студентами системи тростинної ляльки. Автор «Малої енциклопедії режисера театру анімації» Олександр Інюточкін дає цій системі наступне визначення: «Тростинна лялька – ця лялька має ще одну, набагато менш поширену назву, яванська. Друга назва говорить про місце її народження на острові Ява (Індонезія). руки ляльки управляються спеціальними ціпками – тростинами. Прийнята в нас назва – тростинна – вказує на спосіб її водіння. тростини бувають дерев'яні й металеві. <...> У сучасному театрі тростини часто маскуються в одязі ляльок. Голова Т. л. насаджена на гапіт, до якого прикріплюються плечі і руки ляльки. Т. л. за своїми пропорціями наближається до пропорцій людини» [1, с. 19]. У праці В. Виходцевського «Технологія виготовлення театральної ляльки» ця система визначається як «Опорно-руховий апарат без одягу. Виготовляють студенти самостійно на заняттях з цією системою ляльок» [10, с. 19].

Не менш цінним є те, що ця постановка стала і своєрідним творчим плацдармом для вдосконалення сценічного мовлення студентів, зокрема

роботи з поетичним словом. Поєднання пластичної виразності самих виконавців із пластикою специфічного різновиду театральної ляльки, на переконання Яни Титаренко, допомогло уникнути надмірної голосової експресії, що доволі часто трапляється під час читання поезій.

Цікавим був і сам процес створення вистави «Лабіринти мистецтва». Як і виставу «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» хмельницького режисера Юрія Чайки, її можна визначити як літературно-драматургічну композицію з елементами театру ляльок. Однак підходи до роботи з текстом, зокрема монтаж поезій в одну канву сюжету, відрізняються. Юрій Чайка виступив одноосібним автором концепції та літературного сценарію. Яна Титаренко ж іще на початку роботи з поезіями Ліни Костенко визначила, що це буде колективна робота її та студентів курсу.

Перед кожним студентом стояло конкретне завдання – продемонструвати, на якому рівні він/вона оволодів/ла технікою керування тростинною лялькою. Як зазначає театральна педагогиня Світлана Фесенко: «Лялькар може думати, рухатись і діяти на сцені тільки в пластичних можливостях ляльки, адже в кожній театральній ляльці художник "має на увазі" її можливості подальшого мовного, емоційного та пластичного проживання» [64, с. 97]. Поезія ж Ліни Костенко слугувала мінісценарієм для виконання цього завдання, в якому студенти мали виділити подієвий ряд, визначити висхідну подію, запропоновані обставини, кульмінацію, розв'язку, а особливо – осмислити тему того чи іншого вірша, здійснити спробу розкрити «біль авторки». На самому початку Яна Титаренко як режисерка та викладачка прагнула уникнути банальної постановки за принципом концерту-ревю, де у кожного/ї студента/ки є свій окремий номер, не пов'язаний з головною темою вистави. Так методика роботи поступово викристалізувалася у шлях спільнотворення та спільного звучання. У цій поліфонічній канві індивідуальних голосів було сформульовано непросте завдання (особливо

для студентів першого курсу навчання) – чути одне одного, підхоплювати тон звучання попередника.

Варто зауважити, що така спільна манера читання поезій виникла у Яни Титаренко під впливом творчості українського режисера Степана Пасічника, який свого часу працював у харківському недержавному Театрі Р. С. із поетичними текстами, зокрема, поемою «Циганська муза» Ліни Костенко (2011). Як досвідчений педагог з майстерності актора драматичного театру Степан Пасічник за допомогою показів власного читання поезій Ліни Костенко суттєво допомагав студентам зрозуміти, як має звучати поезія на сцені, аби уникнути беззмістовної ілюстрації, насичення слова лише емоціями, натомість віднаходити ритм, мелодику вірша, парадоксальні злами рими, уникаючи лінійного відтворення тексту на сцені.

Маючи досвід роботи зі студентами як викладачка, Яна Титаренко передбачала, що перш за все увагу митців юного покоління привернуть саме ліричні твори Ліни Костенко. Так у кінцеву сценічну редакцію композиції увійшли вірші: 1. «Щось на зразок балади, – як вийшли букви з під моєї влади», виконують усі студенти курсу; 2. «Діалог у паризькому салоні», виконує Яценко Денис і студенти курсу; 3. «І тільки злість буває геніальна», виконує Яна Будинчук і студенти курсу; 4. «Химерна, важка, вибухова», виконує Строгуш Софія і студенти курсу; 5. «Ван Гог», виконують Остюк Ірина, Михайлишин Іван та студенти курсу; 6. «Смертельний падеграск», виконує Михайлишин Іван та студенти курсу; 7. «О не взискуй гіркого меду слави», виконує Василюха Юлія і студенти курсу; 8. «Умирають майстри», виконують усі студенти курсу; 9. «Готичні смереки», виконує Михайлишин Іван і студенти курсу; 10. «Сіре місто, бетонна маро», виконує Яна Будинчук і студенти курсу; 11-12. «Все більше на землі поетів», «Ми мовчимо – поезія і я», виконують Лянг Владислав та Василюха Юлія; 13. «Чекаю дня, коли собі скажу» виконує Будинчук Яна і

студенти курсу; 14. «Той клавесин і плакав і плекав», виконує Лянґ Владислав і студенти курсу; 15. «Коли вже люди обляглися спати», виконує Остюк Ірина і студенти курсу; 16. «Сніг у Флоренції» уривок з поеми, виконують Остюк Ірина і студенти курсу; 17. «Поезія згубила камертон», виконують всі студенти курсу. Варто зауважити, що студентам було надано повну свободу вибору поезій.

Студентка курсу Ірина Остюк опублікувала статтю в жанрі «зі студентського щоденника», в якій розкрила більшість аспектів колективного творення вистави «Лабіринти мистецтва»: ліплення голівок скульптур ляльок в майстерні театру, вправи, етюди, креативні завдання. «Студенти колективно дійшли згоди щодо матеріалу, – писала І. Остюк, для показу – поезія Ліни Костенко на тему «Мистецтво». Був час самостійної роботи: підібрати вірші та підготувати для них невеличкі замальовки з тростинною лялькою. З кожним заняттям студенти вдосконалювали вміння водити ляльку, структуризували поезію, підбирали музику, створювали атмосферу показу» [43, с. 155].

Задуми студентів викладачка скомпонувала в єдину канву сценічного твору. У фінальному варіанті інсценізації використано 17 поетичних творів Ліни Костенко. На відміну від постановки Хмельницького академічного обласного театру ляльок «Дивень», студентська вистава «Лабіринти мистецтва» не має чіткого тематичного поділу на окремі смислові блоки. Її драматургічна основа зосереджується не на часових чи історичних площинах, а на осмисленні внутрішнього протистояння між справжнім митцем і ремісником у творчому процесі.

Вдумлива робота над поезіями Ліни Костенко згодом підштовхнула всіх співтворців вистави на рефлексії щодо однієї спільної теми, яка резонувала кожному. Курсом, на чолі з педагогинєю, було сконцентровано увагу на проблемі митця і творчості, пошуку відповідей на питання щодо призначення творця і значення його доробку для світу. Яною Титаренко

було прийняте рішення (натхненне ідеями самих студентів) відмовитися від сюжету, а натомість зробити акцент саме на окреслений темі. Власне, і назва вистави відображає цей задум. Пояснення цього рішення знаходимо у режисерській анотації «це шлях пізнання митців через поезію Ліни Костенко» [35, с. 14]. Яна Титаренко наголошує, що разом зі студентами у цій виставі пропонує глядачам «подорож лабіринтами, де студенти-лялькарі досліджували властивості та шукали можливості сценічної виразності тростинної ляльки», подорож ця є також зануренням «у звуки, метафори, сенси, щоб відчутти, де пастка і чи можливо її інтерпретувати як джерело відкриття...» [5, с. 14].

У виставі за допомогою поетичних цитат Ліни Костенко увиразнюється переломний етап творчого протистояння, коли митець здобуває внутрішню перемогу, однак водночас вступає у новий конфлікт — уже з навколишнім світом. Це протистояння набуває конкретних форм через образи суспільства, влади, критиків і заздрісників, які постають своєрідними уособленнями тиску середовища на творчу особистість. У «Лабіринтах мистецтва» простежуються різні виміри буття митця: переживання слави («Падеграск»), стан творчого піднесення («Вночі із хаосу безсоння, коли мій Всесвіт ожива»), спротив примітивізації мистецтва («Сольфеджіо»), а також осмислення смерті й мистецької спадщини («Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану», «Сніг у Флоренції»).

Водночас постановка не зосереджується на постаті одного конкретного митця. У ній відсутній центральний герой, адже внутрішні сумніви, боротьба з амбіціями та пошук творчої істини розкриваються через узагальнений образ митця. Цей конфлікт демонструється на прикладі представників різних культурних епох і видів мистецтва — музики, живопису, літератури. Поетична композиція, сформована із сімнадцяти творів Ліни Костенко, створює багат шарову художню тканину, у якій

поступово навіть місто перетворюється на окремий сценічний образ – живий простір із власною атмосферою, емоційною енергетикою та архітектурною пластикою, що змінюється разом із внутрішнім станом героя і сприйняттям глядача.

Оскільки основою постановки стала тема подолання митцем внутрішніх і зовнішніх перешкод, поетичні мікросюжети Ліни Костенко були доповнені окремою паралельною лінією. Йдеться про конфлікт між лялькарем-віртуозом, який прагне художньої досконалості й творчого одухотворення, та ремісником-техніком, для якого лялька залишається лише інструментом, а не повноцінним мистецьким образом.

Окрім індивідуального виконання поетичних творів Ліни Костенко із тростинною лялькою, колективом виконавців спільно виконуються наступні поезії: «Щось на зразок балади», «Умирають майстри», «Поезія згубила камертон». Потреба в колективному виконанні цих текстів виникла у режисерки через їхню максимальну популярність, культовість, тож, важливим було уникнути зайвої персоніфікації їхніх тем та образів у конкретних виконавцях. Завершальна частина сценічного триптиху – «Поезія згубила камертон» – виконувалася ансамблем з підтекстом спростування, зазначеної у назві вірша, думки. Дві поезії у виставі («О, не взискуй гірко меду слави» та «Умирають майстри») читалися на зміні сценічного простору – прибиралася ширма, відкривалися нові обрії. Варто зазначити, що всі три вірші виконуються всіма студентами курсу одночасно. Проте в деяких випадках один читець озвучує текст, тоді як решта студентів курсу створюють тло: вони або стоять, або звуково чи пластично доповнюють дію, перебуваючи на відкритому плані або з'являючись епізодично, що забезпечує постійну присутність на сценічному майданчику та створює цілісну ансамблеву композицію.

Перший вірш у композиції є колективним і виконується на зразок балади, яка виходить з-під влади та стає відкритою для глядача, щоб він

відразу зрозумів: кожен з акторів репрезентує окремий звук чи літеру, з яких і створюється поезія. Це підкріплюється візуальним рішенням та роботою з простором: ми використовуємо ляльку, за різними рухами якої відображаються літери, тому перший вірш вирізняється особливим способом існування акторів на відкритому плані, де лялька формує хід розвитку всієї історії. Другий і третій вірші лунають на початку і наприкінці вистави і підкріплені візуальною складовою та пластичним рішенням роботи акторського ансамблю, аби кожен вірш створював потужний і яскравий відгук у серці глядача, занурюючи його в глибини поетичного життя. Варто відзначити, що ці сцени вистави особливо енергетично заряджені, в них відчувається атмосфера єднання всіх акторів.

У композиції «Лабіринти мистецтва» в двох віршах: «Помирають майстри» та «Поезія згубила камертон» ми акцентуємо на тому, що студенти першого курсу мають значно більшу дистанцію з матеріалом, оскільки вони щойно вступили до університету, не набули фахової техніки і перебувають у полоні мрій та емоційного «мейнстріму» щодо фаху актора. Для них поезія світового рівня – це далека й незвідана територія, тому їхнє сприйняття часто буває надмірним або занадто романтизованим. Якби як викладачці довелося обирати ці ж тексти для вистави випускного курсу, ситуація була б інакшою: професійна дистанція скоротилася б завдяки накопиченому театральному досвіду та технічній підготовці. На випуску студент уже не просто мріє, а фахово розуміє природу сцени, тому шлях від почуття до втілення образу стає коротшим, професійним і змістовним.

Вистава «Лабіринти мистецтва» свідомо позбавлена чіткої часової чи просторової локалізації. Творчу групу постановки передусім зацікавила універсальність, філософська глибина та позачасове звучання поезії Ліни Костенко. Відповідно до режисерського задуму, у виставі немає традиційного поділу на головних героїв і їхніх опонентів, адже виконавці

не втілюють конкретних персонажів. Натомість вони постають своєрідними носіями смислів, які транслюють глядачеві через слова, рухи, інтонації, звуки.

Такий принцип організації сценічної дії окреслюється вже у пролозі, побудованому як пластична композиція, доповнена шумовими та звуковими ефектами. Розрізнені вигуки, окремі літери, склади й фрагменти слів формують атмосферу хаотичного мовного потоку, з якого поступово вибудовується сценічний світ вистави. Саме з цього акустичного й пластичного хаосу виринає голос першої виконавиці, яка декламує «Щось на зразок балади» — твір, що стає першим повноцінним звучанням поезії Ліни Костенко у структурі постановки.

Показово, що подібний спосіб роботи з акторами Яна Титаренко згодом застосує і в авторському мистецькому проєкті «Казка про Мару».

Подібно до вистави «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» хмельницьких лялькарів, «Лабіринти мистецтва» також вибудовуються за принципом кільцевої композиції. Водночас на відміну від режисерського рішення Юрія Чайки, де фінал підсумовується повтором поезії, що дала назву постановці, Яна Титаренко повертає глядача й виконавців до початкового звукового хаосу. Ця акустична «какофонія» знову відсилає до прологу як до символічної точки зародження поетичного світу з первісного мовного безладдя.

За відносно короткий період сценічного існування (прем'єра відбулася 21 червня 2024 року) вистава «Лабіринти мистецтва» зазнала певних структурних трансформацій. У другій редакції посилюються діалогічні та поліфонічні принципи виконання поезій, що стало однією з характерних ознак оновленої сценічної версії. Режисерка також використала можливість компіляції поетичного тексту, поєднавши вірш «Ми мовчимо – поезія і я» у виконанні Юлії Василюхи з тематично спорідненим твором «Все більше на землі поетів», який виконує

Владислав Лянг. У результаті ці два тексти утворили своєрідну трискладову сценічну конструкцію, що набуває форми умовного діалогу між жіночим і чоловічим голосами.

Важливим композиційним прийомом інсценізації стало поєднання лірики Ліни Костенко з фрагментом поеми «Сніг у Флоренції», який було винесено в кульмінаційну частину вистави. У цьому тексті на високому філософсько-естетичному рівні осмислюється постать митця епохи Відродження, його таланти як водночас дар і випробування («До нас природа щедрою була»). Порушена тема втрати духовних орієнтирів і девальвації мистецького спадку («Мистецький дар і розум сполучила... але в його нащадках одпочила») природно переходить у фінал, де тематично співзвучний вірш «Поезія згубила камертон» виконується всіма учасниками вистави.

*«Відходять вірші, наче поїзди.*

*Гримлять на рейках бутафорські строфи.*

*Але куди? Куди вони, куди?!*

*Поезія на грані катастрофи.*

*І чи зупиним, чи наздоженем?*

*Вагони йдуть, спасибі коліщаткам...*

*Але ж вони в майбутнє порожнем!*

*Як ми у вічі глянемо нащадкам?!» [59, с. 24].*

У сучасному театрі ляльок спостерігається тенденція розширення режисерської інтерпретації авторського поетичного тексту шляхом поєднання з текстами інших авторів. Тут доречно звернутися до статті «Скарб волі. Пам'яті режисера Ніко Лапунова (1981–2024)» Д. Єрмолович-Дашинського, в якій він аналізує виставу «Великий льох» режисера Ніко Лапунова на сцені Полтавського академічного обласного театру ляльок та відмічає: «У тричастинній поемі Шевченка за принципом українського вертепу переплітаються високе і низьке, утворюючи три

плани оповіді, в кожному з яких задіяні троє ідентичних персонажів – Душі в образах Голубок (небо), Лірники (земля), Ворони (потойбіччя), а також три часові виміри – минуле, сьогодні і майбутнє. Як умовну четверту частину можна сприймати епілог «Стоїть в селі Суботові...» [16, с. 17].

Осмислюючи цей вірш, режисер вводить четверту групу персонажів – волхвів-ченців, привидів та пророків майбутнього. Їхній текст – самі лише анонімні псалми XVII–XVIII ст. з репертуару ансамблю автентичного українського співу «Божичі» [2, с. 5]. Аналогічний принцип поєднання текстових і музичних елементів простежується у постановці «Лабіринти мистецтва». Як завершальний акцент цієї поетичної вистави, за ініціативою студентів як співтворців драматургічної основи та сценічної дії, було використано музичну цитату «Бі-бо-бу, я поезію люблю» (колективна авторська інтерпретація рими) з альбому гурту «МУР» «Ти [Романтика]».

Особливе значення у виставі «Лабіринти мистецтва» відіграє пластика акторів. На цей важливий компонент постановки вплинув досвід заняття студентів з педагогом, актором харківського Театру «Нафта» та засновником Мистецького об'єднання «Хвиля» Миколою Набокою. Викладач провів 135 годин практики та 30 годин теорії зі студентами в межах навчальної дисципліни майстерність актора драматичного театру і кіно.

Виконавці набувають у виставі символічного вигляду. Вони сприймаються як своєрідні знакові елементи письма поетеси – як у рукописному, індивідуалізованому, так і в друкованому вигляді. Це підсилюється пластичним вирішенням сценічної дії та виразною геометрією пропорцій тростинних ляльок, що перебувають у руках виконавців.

Як уже зазначалося, інсценізація, як і вся сценічна дія, не вибудовується на протиставленні антагоніста й протагоніста. Водночас для позначення провідної виконавської позиції в окремих епізодах використовується ігровий прийом – чорний і білий капелюхи, які з'являються вже в першій сцені та залишаються наскрізним елементом протягом усієї вистави. Актори обмінюються ними в процесі сценічної взаємодії, зокрема під час початкової зустрічі, що задає принцип подальшої гри. Таке легке, майже імпровізаційне «жонглювання» капелюхами створює ефект постійної мінливості ролей, за якого антагоністичні й протагоністичні функції можуть взаємно переходити одна в одну. У цю ігрову динаміку залучається й глядач, який спостерігає за своєрідною передачею виконавської ініціативи впродовж усього дійства.

Візуальне розмежування виконавських позицій додатково забезпечується співвідношенням акторів і ляльок. У постановці ляльки функціонують як протагоністичні образи, тоді як актори, що їх оживлюють, та простір їхньої взаємодії – як умовна антагоністична сила.

Допоміжним елементом у сприйнятті цього задуму є сценографія, над якою працювала головна художниця Львівського академічного театру ляльок Інесса Кульчицька. Мисткиня запропонувала використати елементи сіток-завіс, які переміщують виконавці. Сітки є частиною сценографії іншої репертуарної постановки театру «Шмата, або Одного вечора у бомбосховищі» (драматург Андрій Бондаренко, режисерка Яна Титаренко, художниця Інесса Кульчицька). Загальна колористична гама «Лабіринтів мистецтва» – монохромна, на сцені присутні лише два кольори – чорний та білий. Актори також одягнуті у монохромні костюми: чорний одяг та чорно-білі капелюхи, доповнюється ця гама чорно-білим гримом та червоними стрічками, вплетеними у костюми акторів. Для Яни Титаренко тема боротьби світла і темряви є провідною в її творчості, особливо у

постановках останніх театральних сезонів. Цю боротьбу світла і темряви режисерка виділяє і у поетичних творах Ліни Костенко. Це протистояння оприявнюється і у візуальному вирішенні вистави, у світловій партитурі.

Оскільки одним з головних завдань навчання студентів другого курсу було освоєння такого різновиду ляльки як тростинна, логічно, що візуальне та просторове рішення вистави «Лабіринти мистецтва» передбачало облаштування необхідного технічного устаткування для роботи з нею. Тому у сценографії з'явився такий елемент як ширма. Річ у тім, що тростинна лялька належить до групи так званих верхових ляльок, які мають бути «підняті над головою актора, захищеного за ширму» [10, с. 14]. Специфічна анатомія такої ляльки передбачає, що її «долоні закріплені на тростинах» [10, с. 18]. Яна Титаренко не наполягала, щоб ляльки мали чіткий сценічний образ, вона навмисно звернулася до художньої виразності тренувальної тростинної ляльки, яка передає лише антропоморфний силует (тобто глядач бачить її схематичний кістяк), її голова біла, а обличчя не має жодних рис та міміки.

Отже, перед глядачами постали такі собі уособлені і, разом з тим, схематичні образи людини. Функціональні ж анатомічні частини тростинної ляльки, зокрема її дві головні тростини, що відповідають за рухи плечового поясу, кистей, ліктів, а разом з тим допомагають формувати її ходу, були використані акторами і для створення візуальних символів, що легко прочитувалися глядачем. Ці символи допомогли увиразнити метафори поезій Ліни Костенко. Так, перетин тростин під прямим кутом утворював хрест, скупчення багатьох тростин кількох ляльок – букет квітів. Крім того, одна тростина могла виконувати функції диригентської палички, спиці, знаряддя вбивства.

### **2.3. Інтертекстуальне цитування поезії Ліни Костенко у виставах театру ляльок (на прикладі вистави «Песці та Ілюзія» Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка)**

Інтертекстуальність як термін є достатньо новим у системі координат такого давнього виду мистецтва як література. Його було запропоновано у 1967 році теоретикинею постструктуралізму Юлією Крістевою. Відтоді це поняття є предметом дослідження багатьох літературознавчих та мистецтвознавчих студій. Сьогодні у цього терміну достатньо багато тлумачень, однак не буде помилково стверджувати, що перш за все інтертекстуальність полягує «у відтворенні в творі конкретних явищ інших творів, що були написані раніше, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.» [57, с.389].

У сучасній українській літературі інтертекстуальність набуває особливого значення, стає навіть «однією з ключових стратегій творення текстів» [68, с.228]. Творчість Ліни Костенко на рівні з письменниками Люко Дашвар, Сергієм Жаданом, Олександром Ірванцем, Юрієм Андруховичем, Оксаною Забужко, Марією Матіос є потужною складовою літературного процесу України. Креативний потенціал цих та інших митців слова як сучасної творчої еліти «не лише визначає культурний вектор розвитку України, але й активно впливає на суспільні процеси, пробуджуючи громадську свідомість, критичне мислення та національну ідентичність через свої твори й публічну діяльність» [68, с.228].

Варто відзначити, що Ліна Костенко у своїх власних поетичних творах практикує гру з інтертекстуальністю. На це у своєму дослідженні «Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору» вказують сучасні українські науковиці Ірина Гринишина і Тетяна Марченко [12, с 33]. Вони звертають увагу на те, що у «Ліни Костенко знайдемо немало таких прикладів гри цитат, алюзій», зокрема «цитати з українських пісень,

які відомі всім, проте в авторському тексті вони переосмислені, перефразовані й мають дещо інший зміст» [12, с. 33]. Як приклад дослідниці наводять українську народну пісню «Розпрягайте, хлопці, коні та й лягайте спочивать...», яка у поезії поетеси «За чорно-синьою горою...» перетворюється на «Вікам посивіли вже скроні, а все про волю не чувать. / Порозпрягали хлопці коні та й полягали спочивать» [12, с. 33].

Крім того, Ірина Гринишина і Тетяна Марченко зауважують, що у доробку поетеси є й інтертекстуальні епізоди взаємодії з творами Тараса Шевченка. Важко не погодитися, що вірш Ліни Василівни «Заворожи мені, волхве...» є прямим цитуванням однойменного вірша Кобзаря. У цьому ж таки вірші поетеси впізнається перегук з поезією іншого видатного українського письменника – Івана Франка. Ліна Костенко завершує свій твір викличним «Як мовчанням душу уярмлю, то який же в біса я поет?!» [27, с. 54], що є переінакшеною цитатою Каменяря: «Який я в біса декадент» («Декадент») [27, с.117].

Зустрічаються у поетичних рядках Ліни Костенко алюзії і до античної історії і літератури. Ірина Гринишина і Тетяна Марченко класифікують їх як «фігури-алюзії» [12, с. 33]. Так поетка дещо переосмислює фразеологізм «Сізіфова праця» і долю цього античного приреченого страждальця як такого, проектуючи «його образ <...> на себе й на всіх майстрів слова»: «...І тільки ми, подряпані Сізіфи, тябричимо вгору камінь-рюкзаки» [12, с. 33]. Отже, як бачимо, у самої поетеси чимало прикладів інтелектуальної гри з інтертекстуальними алюзіями у власних текстах.

Разом з цим, заради справедливості, варто зазначити, що українські лялькарі до цитування поезій Ліни Костенко у своїх виставах вдаються вкрай рідко. Однак у 2024 році у репертуарі Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка з'явилася вистава, яку можна

повноцінно класифікувати як таку, що містить у своїй структурі інтертекстуальність, тобто посилання на твір української поетеси.

Йдеться про виставу «Пессі та Ілюзія», створеної за мотивами новели фінського автора Юрйо Кокко. Історія цього літературного твору цікава сама по собі, оскільки він був написаний у 1944 році автором, котрий був очевидцем подій Другої світової війни. Спочатку новела, яка порушувала теми надії та відчаю, віри та песимізму, була адресована дорослим. Згодом автор адаптував її для дітей.

Чернігівські лялькарі також адресують виставу «Пессі та Ілюзія» дітям від шести років. Більше того, постановка має присвяту дітям України, які постраждали від російсько-української війни. Особливо загострює сприйняття цього важливого епіграфа усвідомлення того, що у 2022 році місто Чернігів перебувало понад місяць у повному оточенні російськими військами, а окремі території Чернігівщини – в окупації, результатом якої стали численні жертви серед мирного населення, серед дітей зокрема.

Вистава «Пессі та Ілюзія» цікава також і своїм складом постановників. Над її створенням працював тандем двох режисерів (явище вкрай рідкісне для української театральної сцени) – представників різних генерацій українських лялькарів: головний режисер Чернігівського обласного театру ляльок імені Олександра Довженка, заслужений артист України Віталій Гольцов та актор і режисер театру Антон Шеремок (з 2011 року – актор театру, з 2022 року – в ЗСУ). Обидва режисери працювали над сценічною адаптацією новели Юрйо Кокко для театру ляльок.

Драматургічний прийом цієї вистави можна детермінувати як контамінація. Хоча цей термін здебільшого застосовується у галузі лінгвістики, словотворення зокрема, художні властивості цього креативного підходу органічно відображають підхід режисерів і драматургів до роботи з текстом першоджерела та фінальної версії

інсценізації новели. Контамінація є процесом «творення нової форми через злиття двох синонімічних чи споріднених форм вираження думки, що виникають у свідомості одночасно так, що жодна з них не реалізується в чистому вигляді, а замість такого виникає нова форма, у якій елементи однієї форми змішуються з елементами другої» [58, с. 42.]. Головними елементами цього процесу злиття стали, власне, твір 1944 року фінського автора Юрйо Кокко та ліричний твір 1958 року української поетеси Ліни Костенко «Крила».

Український журналіст, редактор видання «Суспільне Чернігів» Денис Шапошніков у статті «Вистава Чернігівського обласного театру ляльок здобула перемогу в чотирьох номінаціях всеукраїнського фестивалю» акцентує увагу на жанрі вистави, визначаючи його як «романтично-драматичну історію посеред грози» [70]. Ця щемка історія розгортається дійсно під час негоди, але лише згодом український глядач розуміє, що ці неспокійні спалахи та звуки сльоти є звуками саме війни. І за цих запропонованих обставин зустрічаються двоє «люблячих сердець»: дівчинка з райдуги Ілюзії, котра «прилетіла на землю в глушину і зустріла Пессі, лісового відлюдькуватого троля» [70]. Дівчинка вчить цього непривітного самітника літати й між ними спалахує іскра кохання.

Очевидно, що за іменем Пессі ховається песимізм, зневіра. Цей персонаж чесно розповідає Ілюзії всю правду: «що за лісом йде війна і нелюди прийшли вбивати людей» [70]. У вуста цього героя вкладаються зовсім недитячі слова: «В них є така рушниця, якою вони вбивають людей, і вони можуть прийти сюди, і ми можемо загинути», – промовляє за свого героя І. Маджуга [70]. При чому ці страшні слова лунають тоді, коли обидва герої «зізнаються, що не можуть жити одне без одного» [70], тобто в найбільш трепетний та емоційно щемливий момент вистави. Після цього на сцені лунає черговий вибух, і пара злітає вгору

Цей епізод дуже влучно описує у своїй статті «Ілюзія буття» українська театрознавиця Ангеліна Велика: «Узявшись міцно за руки, тендітні створіння, немов птахи, злітають з гілок старого дуба і під звуки гучних вибухів підіймаються вгору – туди, де з'явилась уперше веселка, у їхніх грудях мерехтять червоні маленькі серця. А потім згасають, герої зникають у темряві...» [7]. Фінал вистави, здійсненої в Україні під час повномасштабної війни, залишається відкритим. Театрознавиця Галина Павленко в статті «Ляльки не збираються здаватись» підкреслює, що режисери навмисно змінили кінцівку, адже у авторському творі Юрйо Кокко «Пессі та Ілюзія не можуть бути разом, вона повертається на райдугу, він залишається на землі» [45]. Віталій Гольцов та Антон Шеремок максимально загострюють фінальну подію – «то не громовиця гуркотить, після якої народжується райдуга, а вибухи, Пессі й Ілюзія гинуть» [45]. Галина Павленко визначає цю сцену, та й сам цей хід, як дуже делікатний момент у виставі, за який вона особисто як глядачка вдячна постановникам.

Водночас тут присутня і певна надія. Головні герої, нарешті поєднавшись, опиняються на небі, подібно до двох янголів. Відтепер всім стає зрозуміло, що їхня несумісність більше не є перепорою. За словами Галини Павленко, «їхня відмінність у трагічний час відходить на другий план, поступаючись нашій солідарності» [45]. Дві тотальні протилежності – втілення песимізму та ілюзій – нарешті поєдналися, хоч і за межами реального світу.

Саме мотив польоту фантазії, ескапізму стражденної душі від жорстокої реальності війни, дав режисерам Віталію Гольцову та Антону Шеремку поштовх до завершення вистави за твором класика фінської літератури рядками з поезії класика літератури української.

*«А й правда, крилатим ґрунту не треба.*

*Землі немає, то буде небо.*

*Немає поля, то буде воля.*

*Немає пари, то будуть хмари.*

*В цьому, напевно,*

*правда пташина...*

*А як же людина?*

*А що ж людина?*

*Живе на землі.*

*Сама не літає. А крила має.*

*А крила має!»*, Ліна Костенко [27, с. 329].

Саме вірш про крила, політ вільних, які не потребують ґрунту, стає завершальним і водночас життєствердним акордом цієї історії, що розгорнулася під канонаду військової негоди.

Ця концепція сценічного вирішення новели Юрійо Кокко пояснює звернення до поезії «Крила» Ліни Костенко. Один з ключових поетичних текстів поетеси стає квінтесенцією поетичного начала цієї вистави-притчі. В найтрагічнішому моменті вистави, коли життя двох беззахисних створінь, які щойно відкрили одне одному найпотаємніші почуття, несправедливо обриваються. Цей метафоричний перехід героїв до іншого, однозначно кращого для них, світу відбувається під супровід аудіозапису вірша «Крила» у виконанні актриси Ольги Маджуги. В цей час сцена поступово занурюється в темряву, проте серце глядача сповнюється світлом. Життєствердні рядки поезії, що розкривають красу людського буття всупереч всім запропонованим обставинам, змушують, якщо не зрозуміти, то відчувати всю вітальність цього режисерського меседжу.

### **РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ ВИСТАВИ «КАЗКА ПРО МАРУ»: ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕДАКЦІЇ МІФОПОЕМИ ДО СЦЕНІЧНИХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ (ЛЬВІВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК, 2025)**

#### **3.1. Режисерська концепція вистави «Казка про Мару»**

Вибір міфопоеми «Казка про Мару» Ліни Костенко як літературної основи для нової вистави Львівського академічного театру ляльок є питомим продовженням актуальної репертуарної лінії театру. Художня стратегія театру включає три основні напрями: вистави для немовлят від нуля до трьох років (бейбі театр), вистави для дітей та родинного перегляду, вистави для дорослих (від шістнадцяти років), що граються у вечірні години. Однією з репертуарних особливостей театру є напрям роботи із казками у поетичній формі за текстами українських авторів та драматургів: «Тарас» (2003) за однойменною драматичною поемою Богдана Стельмаха (режисер Сергій Брижань, сценограф Михайло Ніколаєв); «Садок вишневий» (2014) за поезіями Тараса Шевченка (режисер Сергій Брижань, сценографка Інесса Кульчицька); «Золоторогий олень» (2017) за казковою поемою Дмитра Павличка (режисер Сергій Брижань, сценографка Інесса Кульчицька); «Лис Микита» (2017) за мотивами казки Івана Франка (драматург Ярослав Ярош, режисер Володимир Підцерковний, сценографи — Оксана Россол, Олександр Сергієнко).

Літературна казка, казка-поема також стали невіддільною частиною репертуарної афіші Львівського академічного театру ляльок. Українська дослідниця Інна Апоненко розмірковує про цей жанр наступним чином: «Літературна казка продовжує традиції народної, розвиває її можливості, що не були реалізовані під час життя фольклорних казкових жанрів. Таким

чином, можна говорити про існування літературних казок різної родової специфіки, наприклад казки-поєми» [2, с. 1]. У статті «Відображення досвіду російсько-української війни у постановках театрів ляльок України 2022-2023 років» театрознавиця Юлія Щукіна зазначала: «Ще однією тенденцією репертуару театрів України в часі нинішньої війни є створення неоміфологічних поетичних вистав-притч» [73, с. 47]. Можна стверджувати, що львівські лялькарі своєю новою постановкою «Казка про Мару» підтверджують на практиці цю тезу.

Центральний образ міфопоєми «Казка про Мару» Ліни Костенко закарбований в самій назві. Мара є одним із ключових персонажів слов'янської міфології. Згідно з прадавніми віруваннями, Мара виконувала доволі широкий діапазон функцій: як богиня смерті, ночі, води, хвороб. Також Мара трактувалася давніми слов'янами як привид, відбиток померлої людини, нічного жахіття, мору (тут неможливо оминати увагою факт фонетичного збігу слів «мор» та «мара»). Мара мала декілька синонімічних імен: Марена, Маржана, Марище. Міф про Мару є глобально універсальним та перегукується із міфологією країн Європи та півострова Індостан.

Інна Апоненко зауважувала, що у «давніх слов'ян ім'я Марá викликало трепет і страх одночасно» [2, с. 4]. Науковиця розвиває свою думку далі: «Дочка Лади і Сварога – Мара відносилась до роду богів, яких боялися і шанували одночасно. Богиня Мара у давніх слов'ян асоціювалася з зимою і смертю. Вони вірили, що Мара всіма силами намагається знищити сонце і продовжити холодний період року. Таємні жертвні капища богині були в кожному селищі. Їй підносили щедрі дари і просили про допомогу або милості. Адже за повір'ям, вона була господинею життя кожної людини. Саме Мара плела нитки життя людей, і тільки вона могла обірвати їх» [2, с. 4].

Українська науковиця Ольга Рижова у розвідці «Форми вияву архетипу Великої Матері в образі богині Марени у давній культурі різних слов'янських народів: українців, білорусів, росіян, поляків» окреслює ще одну іпостась Марі, пов'язану з порою року. Дослідниця зазначає, що «виявом образу Великої Богині-Матері у слов'ян є її давня язичницька іпостась Марена (Марена, Маржана) – загальнослов'янська богиня зими та смерті» [50, с. 26].

У контексті нашого дослідження особливо цінним є уточнення Ольги Рижової інформації щодо оляльковування образу Марі. У статті йдеться про масову традицію слов'ян відтворювати образ богині у вигляді солом'яного опудала, яке знищувалося під час обряду. Так завчасно підготовлену ляльку «роздирають на частини, спалюють, топлять, здійснюють дійство поховання та ритуального оплакування» [50, с. 26]. До того ж, дослідниця наголошує на «широкій розповсюдженості цих обрядів у слов'янському світі та далеко за його межами в усіх європейських народів» [50, с. 26]. Отже, образ Марі на сцені професійного театру ляльок у сучасній постановці не може бути осмислений без урахування досвіду цієї тисячолітньої ритуальної традиції, в якій ключову роль відігравала саме лялькова подоба цього божества. У наступних підрозділах дослідження буде детально розглянуто аспекти трансформації цього міфологічно-фольклорного та авторського (запропонованого Ліною Костенко) образу у художньому рішенні вистави.

Варто зауважити, що до постановки «Казки про Мару» за міфопоемою української поетеси образ слов'янської богині ночі вже з'являвся на сцені Львівського академічного театру ляльок. Йдеться про виставу «Святкові сні» за п'єсою Марти Гурін у режисурі Яни Титаренко (2018). Виставу адресовано молодшим глядачам. В основі сюжету «Святкових снів» – традиції святкування українцями зимових свят (від святого Миколая до Водохрещі-Йордану). У цій постановці Мара є

символом ночі. Примітно, що ця персонажка є безсловесною, однак через це не менш потужною фігурою, що впливає на розвиток сюжету.

Вона є антагоністкою до героя вистави – Святого Миколая. Про те, що персонажка у постановці «Святкові сни» є однозначно негативною, свідчить, зокрема, така ремарка драматургині Марти Гурін: «Діти їдуть на санчатах. Але Мара чаклує, і діти заїжджають на ріку. Миколай теж чаклує – санки перетворюються на човна. Тоді Мара робить так, щоб ріка несла дітей до водоспаду, але Миколай переносить дітей в безпечне місце» [13, с. 3].

Ця боротьба між двома різними за своєю природою силами є уособленням одвічного конфлікту між негативною та позитивною енергіями світу. Це відкрите протистояння наголошено навіть у художньому вирішенні вистави сценографкою Уляною Кульчицькою. У той час, як всі герої вистави, зокрема, діти Святко і Дзвінка (Валентин Гура і Христина Гаврилюк..), це двовимірні планшетні ляльки, з якими ляльководи працюють у «чорному кабінеті», то образи надлюдських сил – Мари та Миколая (Софія Мокрик та Антон Бальков) – є акторами, одягнутими у костюми, з відповідним символічним навантаженням. Так, Мара має, оздоблену гострими мотивами блискавок, сукню та рукавиці, що візуально видовжують її тіло, особливо руки, які спроможні «наздогнати» головних героїв та завдати їм страждань.

Оскільки Мара асоціюється зі смертю і потойбічним світом – логічно, що її головним засобом виразності, а також і головною зброєю, стає тінь. Вона особливо контрастує зі світлим образом Святого Миколая, який має захисний оберіг солярної форми, сповнений сонячною енергією. Цей світловий прийом спрацьовує вже на початку вистави, коли Святий Миколай пускає від диску блискучого сонця сонячних зайчиків до глядацької зали, а діти включаються в цю інтерактивну гру і намагаються спіймати ці теплі відблиски. Надалі сонячний промінь заманює дітей у

пригоду з калейдоскопом зимових свят. Кульмінацією вистави стає викрадення Марою сонця. Чорна сутність персонажки оприявнюється в ту мить, коли яскраве і світле сонце святого стає в її руках червоним. Акторка–Софія Мокрик спрямовує диск на глядацьку залу, але тепер воно пускає лише червоні стріли-блискавки. Крадене сонце засліплює глядачів, поки Святко не перемагає Мару.

Вистава «Святкові сни» вже дев'ятий сезон успішно йде на сцені Львівського академічного театру ляльок. Особлива вона звичайно під час зимових свят, адже глибше знайомить українських дітей та їхніх батьків (не лише львів'ян, але й гостей міста та тимчасово переміщених осіб) зі слов'янською міфологією, а також фольклорними традиціями української культури.

Вперше ідею сценічного втілення міфопоеми «Казка про Мару» Ліни Костенко у Львівському академічному театрі ляльок запропонувала актриса театру Ірина Остюк. Свої власні задуми постановок за мотивами цього ж літературного твору у різні роки мали головні режисери Львівського академічного театру ляльок Олександр Куцик (2006–2014) та Володимир Підцерковний (2017–2021). В архіві львівського театру зберігається примірник тексту-адаптації міфопоеми для театру ляльок, розроблений Володимиром Підцерковним ще у 2005 році, коли той обіймав посаду головного режисера Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки.

У невеликому рукописі інсценізації (обсягом у сімнадцять сторінок) режисер виокремив із поеми наступних персонажів: Марися, Чародійка, Дідок, Хлопець, Галя, хлопці та дівчата на вечорницях. Крім того, Володимир Підцерковний увів до канви інсценізації власних героїв, позначених як Перший і Другий Актор, Перша і Друга Акторка. На них режисером було покладено функції нараторів. Власне, це рішення є доволі органічним, оскільки робота з поетичним словом вимагає оповідача або ж

коментатора, що майже постійно присутній на сцені. Завдання оповіді твору «Казка про Мару» у виставі утруднює ще й той момент, що в тексті майже відсутні діалоги. Тому Володимир Підцерковний розподілив авторський текст між вигаданими персонажами і персонажками.

Режисер також застосував прийом інтертекстуальності, тобто цитування інших поетичних творів самої Ліни Костенко у п'єсі за її ж міфопоемою. Так у сценічній адаптації з'являється вірш поетеси 1958 року «Крила». Образ крил як символа свободи, польоту, звільнення фігурує у задумі режисера і на початку, і наприкінці інсценізації.

Сценічна редакція поеми Володимира Підцерковного цінна й тим, що в ній автор детально розробив світлову та музично-шумову партитури майбутньої, однак так і не здійсненої, постановки. На сторінці 2 рукопису (пролог) зазначено, що мізансцена моделюється засобами виразності театру ляльок, світломузики та хореографії: «Сцена являє собою вільний простір, у якому раз за разом вибухають кольорові плями. У центрі цього простору – дівоча (людська) постать, довкола якої злітають дві пари крил – білі та чорні, котрі символізують відповідно дух творення та дух розрухи. Стержень композиції – відчайдушна боротьба людини за те, які крила взяти у політ...» [46, с. 1]. Образ крил також розкривається в епілозі інсценізації. Режисер навіть візуалізує цей субстанційний образ і наголошує на характері його звучання: «Посеред сцени у промені світла – зламани Крила. Фінальне скерцо» [46, с. 16].

Варто зауважити, що інсценізація мала певну диспропорцію першої та другої дій вистави, адже текст другого акту налічував всього чотири сторінки. Щоправда, Володимир Підцерковний планував насичувати дію відтворенням прадавніх ритуалів і танків. На цьому зауважує і сам режисер, вписуючи у свою інсценізацію, епізоди до вистави «танок Чародійки», «любовний танок», «танок хлопців та дівчат» тощо [46, с. 13]. Прикметним є те, що сценічна адаптація міфопоеми Володимира

Підцерковного не містить згадки про застосування акторами ляльок. Для його задуму мав значення лише образ крил як певного об'єкта, що йому надається властивість рухатися за допомогою дій акторів. Не маючи можливості уточнити у режисера особисто<sup>1</sup> ці деталі, для читача, а також для потенційних постановників вистави за текстом інсценізації Володимира Підцерковного «Казка про Мару» до кінця не розв'язаним залишається питання, в який спосіб мали відбуватися карколомні трансформації зовнішності героїні, яку мала виконувати актриса, а не лялька. Адже саме ця наріжна сюжетна лінія створює великі труднощі для сценічного прочитання поетичного твору Ліни Костенко.

Як уже згадувалося, у середині 2010-х років, Олександр Куцик, обіймаючи посаду головного режисера Львівського академічного театру ляльок, також замислювався над постановкою «Казки про Мару». Сам режисер згадує про це так: «У середині 2010-х років я хотів ставити «Казку про Мару», бо вперше почув від колег у Коломиї, що у Ліни Костенко є казка про красу зовнішню і внутрішню, про красу душі і красу обличчя... Але треба було робити інсценізацію казки, і я був не готовий» [34, с. 1]. На перспективу до творчої співпраці над цією виставою режисер запрошував сценографку Інессу Кульчицьку. В інтерв'ю Олександр Куцик зазначив, що розробляв декілька варіантів бачення, яким би чином ця історія могла втілитися на сцені театру ляльок.

Прийшовши у 2014 році на посаду режисера-постановника Закарпатського академічного обласного театру ляльок, Олександр Куцик планував ставити «Казку про Мару» в цьому театрі. Режисер тоді мав задум, згідно з яким вся поема Ліни Костенко у виставі мала б викладатися від особи матері Мари. Тобто режисер бачив цей поетичний матеріал у форматі моновистави, в якій героїня за допомогою ляльок-мотанок і колискових, розповідала б своїм дітям про красу людської душі і її цінність

---

<sup>1</sup> Володимир Підцерковний пішов з життя у 2021 році

перед красою лица. Власне, останнє твердження є однією з головних проблем, яку прагнув би розкрити у своїй постановці твору Ліни Костенко режисер.

Згодом Олександр Куцик планував розкласти авторський текст поеми на двох виконавиць. Він згадує про цю свою режисерську версію: «Дві актриси розмірковують про суперечливість теми краси. Ця тема мене дуже зворушила і дуже зацікавила. Розповідь про повчальну глибоку людську не проблему, а тему краси жіночої. У чому особливість краси жіночої?.. Я замислив тоді не реалістичні ляльки... Мав би бути перформативний підхід до мистецтва, перформативність як синтез, перформативність як взаємозв'язок різних методик і різних виразних засобів в театрі ляльок, як мистецтво не театру ляльок і не театру драматичного» [34, с. 2].

Режисерка Яна Титаренко на момент створення власної інсценізації поеми до текстів згаданих адаптацій Володимира Підцерковного і Олександра Куцика не зверталася. Натомість розробляючи власний задум у 2020 році, звернулася до першоджерела – власне міфопоеми Ліни Костенко. Лялькарка створила *завершену* версію сценічної адаптації цього поетичного твору для театру ляльок. Важливо, що цей творчий процес було погоджено з самою авторкою міфопоеми. До процесу комунікації із Ліною Василівною для отримання авторського дозволу на право театру використовувати твір «Казка про Мару» для створення репертуарної вистави були залучені завідувачі літературно-драматургчної частин театру Андрій Бондаренко (2020–2023) та Олеся Остап'юк (з 2023 – донині).

Головною темою, з якою працює режисерка Яна Титаренко, у цій сценічній роботі, є «зло», «лиха енергія» як незнищенна субстанція, що здатна змінювати свої подоби, набувати різноманітних форм, але аж ніяк не зникати. Вітальність цій субстанції забезпечує здатність переходу від одного носія до іншого. Крім того, наголошує режисерка, зло породжує зло

і множитися із геометричною прогресією, якщо цьому нищівному процесу вчасно не зарадити.

Своєрідне пророцтво-застереження цього процесу режисерка вбачає у монолозі одного з головних героїв міфопоєми – Дурного Чоловіка. Він, згідно з сюжетом, зустрічається з Марою, обличчя якої спотворене від народження, а душа прагне виправити цю несправедливість, тобто прагне моральної сатисфакції. Однак Дурний Чоловік, драматургічна функція якого полягає у транслюванні мудрих істин, майстерно замаскованих Ліною Костенко під нісенітницю, намагається напоумити дівчину у розпачі, поки їй ще не запізно спинитися. Чоловік промовляє до Марії:

*«В землю зарю — зросте будяк.*

*Кину в дупло — оживе хробак.*

*В річку — підніметься каламуть.*

*Чортоплохи в полях проростуть.*

*А розмахнуся, закину в море —  
виникне в морі страшна потвора.*

*Буде топити човни й кораблі.*

*Буде лякати людей на землі».* [60, с.25].

Отже, бачимо, що Дурний Чоловік, витворює своє пророцтво, покладаючись на закони природи та буття – будь-яке зерно проросте плодом, будь-яке рішення матиме наслідки. У монолозі, який у виконанні актриси Тетяни Лубенець звучить не жартівливо, а доволі провісницьки моторошно, режисеркою закладається наступний меседж – жадане героїнею позбавлення потворності принесе світу біду. Відтак наслідків дій неможливо буде уникнути – її чорнота перейде на природу, а та, маючи життєдайні соки, проросте у стократ буйніше. Для посилення страхітливого ефекту пророчого слова мудрого персонажа режисеркою використовується спеціальний звуковий ефект. До реплік Дурного Чоловіка додається багатоголосся акторок. Наратив перебивається

навмисно змодульованими глибокими гортанними звуками та елементами макабричної тарабарщини.

Це не поодиноким випадком, коли оригінальний поетичний текст поеми поєднується з шумовими та звуковими ефектами. Розуміння того, що дитяча аудиторія (яка є переважною цільовою аудиторією вистави «Казки про Мару») не сприйматиме на слух складну поезію довше, ніж кілька хвилин, спонукало режисерку розривати наративно-інформативний потік тексту такими вокальними та шумовими вставками. Одночасно у цьому засобі казково-містичний ритм, настрій та атмосфера оригінального твору не лише зберігається, але й дедалі більше посилюється. Мовний прийом застосовується як у мовленні чудернацьких персонажів (зокрема, Мудрої Баби, Материнки, Боєголова, різноманітних рослин), так і у фоновому супроводі основної дії).

Своєрідне очуднення ситуації, ніби побаченої очима малої дитини, передає і тарабарська мова такого персонажа як Батько. Як це часто буває, діти не завжди розуміють причину сварки батьків, а швидше емоційно відчують, що сталося щось погане. Отже, в сцені сварки Матері з Батьком глядачі не чують його слів – мелодика сварки зчитується асоціативно. Крім того, тарабарщина у сцені прокльонів зіграла у виставі для дітей роль своєрідної цензури. Схожий ефект використовує режисерка і у сцені розмови Хлопця з Марою, яка прагне уваги та кохання милого. Останній же, причарований зіллям, що дала Марі Мудра Баба, не може вимовити ані слова. Душевний розпач, роз'ятрений стан персонажа також втілюється у емоційному монолозі, висловленому вигаданою акторкою (Наталією Дяченко) неіснуючою, але емоційно насиченою мовою. Щодо цього прийому роботи акторів з мовою волинська журналістка Тіна Марко писала в рецензії на виставу: «Ключовими для відтворення персонажів стали дикційні засоби: штучна шепелявість, ділення слів на склади,

белькотіння вигаданою мовою створюють комічний ефект для персонажів Будяка, Мудрої Баби та Дурного Діда» [39].

У сцені пророцтва Дурного Чоловіка починає своєрідно бубнявіти відчуття біди, що насувається на персонажку. Яною Титаренко свідомо не використовується фонограма запису вітру та бурі. Ці шуми імітують наживо акторки, застосовуючи власні голоси, дихання, а також звукопідсилювач. Крім того, під час цього лячного дійства перед глядачами розгортається мультимедійна проекція (автор відеоряду Олександр Кульчицький). На екрані відтворюються елементи сказаного Дурним Чоловіком: проростає бадилля, розростається і множитья чортополох, повзе хробак. Фіналізує цю моторошну картину хвиля цунамі, що швидко наближається на передній план і ніби поглинає все живе. Цей епізод вирішується засобами виразності короткого відео, в якому хвилі трав у полі перетворюються на водяну стихію.

Для режисерки Яни Титаренко ця концепція трактування міфопоєми ще чіткіше оприявилася за умов повномасштабного вторгнення росії в Україну. Тема незнищенності зла стала актуальною як ніколи і надала поемі «Казка про Мару», що була написана півстоліття тому, ще більш різкіших і темніших барв. Тож, недивно, що вибудовуючи свою режисерську концепцію на таких підвалинах, Яною Титаренко було визначено жанр постановки як притча-застереження. Поєднавши у візуальній канві постановки і маску, і ляльку, і об'єкт, і живу виконавицю, постановницею демонструються різні личини та подоби категорій Добра, Зла, Заздрості, Вбивства, Спокути. Тут виразно простежується певна синонімічність із виставою «Калинова сопілка» за повістю Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» Харківського державного академічного театру ляльок імені Віктора Афансьєва (2024 р.). Ця вистава є фольклорним горором, прочитанням біблійної легенди про Каїна та Авеля, але у жіночому вирішенні, коли замість братовбивства відбувається

зрада і вбивство сестрою сестри. У виставі «Казка про Мару» також здійснюється акт гріховного кровопролиття. Однак замість сестри, Марися позбавляє життя саму себе. Розуміючи, що ідентичність головної героїні від самого початку оповіді є розщепленою на двоє («Охрестили дитину – Марія. / А прозвали її – Мара» [60, с. 5]) можна розцінювати це душогубство як сестровбивство, адже героїня позбавляє життя частину своєї душі. Вона нарешті здійснює свій доленосний вибір – знищує ту чутливу і чисту частину своєї душі, що була так довго притлумлена її темною стороною. Відтепер зло всуціль заволоділо душею героїні. В той час як її обличчя набуло бажаних довершених привабливих рис.

Разом з цим режисерське рішення постановки почасти зумовлено і вимогами оновленої репертуарної політики театру. Варто окреслити, що від 2017 року Львівський академічний театр ляльок активно розвиває новий для себе вектор репертуарної політики та взаємодії з глядачами, відповідно. Ці зміни спричинені зміною керівництва театру, відколи колектив очолила режисерка і театрознавиця Уляна Мороз. Як влучно відзначила українська лялькарка і педагогиня Наталія Шаповалова у статті «Puppet Theatre of Independent Ukraine» у польському часописі «Teatr Lalek», що з моменту приходу до творчого колективу нової директорки «театр розробляє оригінальну програмну концепцію «Розумна дитина – розумна родина»» [79, с.82]. Метою програми є «створення сімейних вистав (вікова категорія 3-103 роки), а також впровадження «бейбі-театру» [79, с.82], тобто театру для найменших». Крім того, театр опікується розробкою у своїх виставах важливих актуальних тем, «з освітнім значенням, наприклад, екології чи свідомого споживання» [79, с.82].

Отже, постановка «Казка про Мару» також вписується в цю продуману освітньо-художню програму театру, тим паче, що вистава свідомо адресується саме для родинного перегляду. Охоплення різних генерацій глядачів зумовило подвійність театрального коду сценічної

інтерпретації поетичного твору. Так у виставі можна прочитати теми: різноманітності культур, протистояння забобонам, ексклюзія.

Остання тема особливо звертає на себе увагу. Глядачі можуть прочитати сюжет як історію про булінг дівчини Марисі односельцями, представниками однієї закритої і доволі консервативної спільноти. Щоправда, і головна героїня прагне вивищитися над тими однолітками, кому доля подарувала красу або просто нормотиповість. Ця тема особливо відгукується школярам молодшого, середнього шкільного віку, а також підліткам, для кого подібні ситуації можуть бути, на жаль, цілком буденними у їхньому шкільному та позашкільному повсякденні. Дорослим глядачам ця тема також може озиватися, оскільки українське суспільство на сучасному етапі свого розвитку засвідчує, на жаль, свою невисоку обізнаність, а відтак і емпатичність, готовність розуміти потреби осіб з інвалідністю у різних сферах життєдіяльності. Режисерка Яна Титаренко навмисно оприявнює цю проблему у своїй сценічній інтрепритації міфопоєми, воліючи звернути увагу глядачів на ці актуальні проблеми.

У своєму науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту «Особливості створення вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів в театрі ляльок» українська режисерка та дослідниця Катерина Лук'яненко озвучує нагальну потребу створення інклюзивних доступних публічних просторів, адже за період російсько-української війни кількість людей з інвалідністю значно зросла та продовжує зростати. «Питання інклюзивності для України набувають особливого значення саме зараз, адже за час повномасштабного вторгнення кількість людей з інвалідністю значно зросла» [37, с.13]. Вона наводить кількісні показники спільного дослідження Громадської організації FightForRight та Київського міжнародного інституту соціології, за якими «станом на початок 2022 року 10,8 % всього населення в Україні мають інвалідність» [37, с.13]. Катерина Лук'яненко також наводить дані пресслужби конфедерації роботодавців

України про те, що понад 45 тисяч українців набули інвалідність від початку 2022 р.

Варто зауважити, що в Україні за період повномасштабної війни «суттєво зросла кількість людей з інвалідністю – їх стало приблизно на 600 тис. більше», і якщо «на початку 2022 року таких налічувалося близько 2,8 млн, то нині ця цифра вже сягає 3,4 млн.» [76]. Такі дані наводить станом на грудень 2025 наводить Інформаційна агенція INVAK.INFO, що є одним з проєктів Благодійного фонду «Асоціації інклюзивної країни». Отже, бачимо, що потреба розвивати безбар'єрне суспільство є одним з головних пріоритетів сучасної України.

Про соціальний вектор постановки «Казка про Мару» пише і сучасна українська критикиня Олександра Тітарова. Вона зокрема зазначає, що вистава «відкрила двері в одвічно актуальне питання буття людини у соціумі», адже це «сучасна історія про те, як нав'язуються утопічні образи у соціальних мережах, до яких ми маємо прагнути, способу життя, якому маємо слідувати» [61]. Рецензентка акцентує на цій проблемі, наголошуючи, що «ці насаджування можуть призвести до втрати власного «я»» [61]. Власне, цією тезою Олександра Тітарова діагностує головну проблему, з якою працює режисерка у даному сценічному творі.

Важливо розкрити прийом роботи Яни Титаренко з текстом оригінальної міфопоєми. Кінцевий варіант сценічної адаптації твору не має рубрикацій на картини. Ремарки в тексті є своєрідною навігацією виключно для режисерки задля уточнення характеру взаємодії: «ляльки і актора» [60, с. 12]; «персонажа-ляльки зі сценографією» [60, с. 18]; «акторок з елементами сценографії» [60, с. 25]. Також ремарки виконують роз'яснювальний характер для позначення часу і місця дії, окреслення діапазону використання світлових (тінь, вирішення дня, ночі) та звукових спецефектів (буря, гроза, вітер, негода).

Яна Титаренко доповнює подієвий ряд поеми виразним прологом. Цієї сцени, навіть натяку на неї, немає у оригінальному тексті Ліни Костенко. Оскільки жанр постановки визначено режисеркою як притча, то своєрідним інтро для неї слугує створений Олександром та Інессою Кульчицькими відеоряд, що передає творчий акт формування Деміургом нового життя. У цьому сакраментальному процесі задіяні наріжні елементи земного життя, стихії природи: земля, вода, повітря.

Однак взаємодії із четвертою стихією – вогнем – навмисно уникнено. Згідно з режисерською концепцією Яни Титаренко ця стихія асоціюється з руйнівним началом. Так, дійсно, вогонь загартовує, робить міцнішим глину, завершує процес гончарства, проте він може і зашкодити. Задовга взаємодія з цим гарячим, майже неприборканим елементом природи, може спровокувати руйнацію, дати тріщину у делікатному виробі, навіть у досвідчених руках гончара-ремісника-творця.

Цей епізод режисерського прологу є своєрідною алюзією на сцену з вистави, яку ще побачать згодом глядачі. Йдеться про зустріч Марисі із випаленим тілом берези, що впала від нищівної сили вогняної блискавки. Це укрупнення, оприявлення долі Марисі напередодні її фатального рішення для невідворотного перетворення – воно матиме свою ціну та відповідні наслідки. Та навіть споглядання обвугленого стовбура колись тендітного дерева не спинило героїню, навпаки стало своєрідною точкою неповернення.

Додаткову оптику сприйняття подій поеми у сценічній редакції «Казки про Мару» Яни Титаренко додає відтворення повного природного циклу. Ці зміни не наголошені у міфопоемі Ліни Костенко. Однак у виставі метаморфози природи вирішуються режисеркою та художницею в різних візуальних та звукових вимірах. У цій органічній переміні станів природи Яна Титаренко також вбачає зміну пір людського життя.

Подорож героїні починається влітку, вона долає непросту путь крізь рясні хащі трав і квітів. Осінь вирішено у сцені прощання Марисі з Дурним Чоловіком, коли той щиро розплакався сльозами співчуття, усвідомивши, яку ціну ця дівчина сплатила за свою красу. Поруч із цим глядач бачить візуальне перетворення стиглих трав на суху висушену стерню, що забезпечується використанням різних за фактурою матеріалів: трави виготовлені з м'якої тканини, що слухняно стелеться, стерня ж – з обрізаних пластмасових трубочок, що навіть зорово справляють незатишне враження шорсткої поверхні поля після збору врожаю. Ці дві різні локації є різними секціями однієї масштабної декорації, тобто уже згаданими кубами.

Зиму ж героїня зустрічає у сцені з теслею, зухвало наказуючи йому побудувати для неї персональний міст. З-під рубанка майстра вилітає сніжна стружка, що сповіщає про надходження холодів. У цьому моменті глядачі згодом бачать цілу снігову віхолу. Сцена в цей момент наповнюється густим білим димом, ніби морозним подихом зими, а зверху падає лапятий сніг. Повернувшись додому, тобто у вже знайомий глядачам з перших сцен кубічний простір декорації-трансформера, оновлена красуня-Мара щиро плаче через нерозділене кохання. Перлини її дівочих сліз асоціюються з рясними весняними дощами.

Варто наголосити, що вистава-притча «Казка про Мару» знайшла своє місце не лише в актуальному репертуарі львівських театрів, але доповнила сумарну афішу професійного театру ляльок України часів відновленої незалежності. Виставаона вписана у своєрідний колаж поетичного театру, започаткованого хмельницькими лялькарями Сергієм Брижанем та Михайлом Ніколаєвим. У своїх філософських виставах митці зверталися до тем буття, значення, змісту людського життя на землі. Доречно звернутися до розмислів Юлії Щукіної з цього приводу. Українська театрознавиця писала про виставу, що стала своєрідним

маніфестом українського поетичного театру ляльок, «Хом'ячок та Північний вітер» тандема Брижання-Ніколаєва: «У «відкритому прийомі» вони ретрансливали глядачам послання драматурга й режисера, їхні філософські роздуми про самотність індивідуума в соціумі, про ілюзії та реальні загрози, а також про те, що всіх нас робить людьми – нехай навіть в езопових машкарах» [74, с. 87].

Отже, звернення режисеркою Яною Титаренко у постановці «Казка про Мару» до національної спадщини українського поетичного слова є ще однією дієвою спробою українських лялькарів вибудувати з глядачами поетичний притчевий діалог, який торкається глибоких екзистенційних проблем та кореспондує із сучасним досвідом сьогodнішньої публіки.

### **3.2. Сценографічне рішення вистави «Казка про Мару»**

Сценографкою постановки «Казка про Мару» є головна художниця Львівського академічного театру ляльок Інесса Кульчицька. Основою просторово-візуального рішення вистави стала єдина сценографічна установка-трансформер у формі масивного хреста. Присутність саме цього силуету на сцені зумовлено декількома чинниками. Першим з них є символізм силуету хреста як вибору долі головної героїні та її відповідальність за цей вибір:

*«Значить, я можу,  
значить, я мушу  
всю цю потворність  
загнати в душу.  
Тільки тоді не лякайся змін —  
будеш прекрасна з обох сторін.  
Тільки душа в тебе буде потворна  
зла,*

завидюща,  
 підступна  
 і чорна.  
 Або як хочеш —  
 красу твою змушу  
 переселитись навіки в душу.  
 Тільки тоді не жахайся змін —  
 будеш потворною з двох сторін.  
 Тільки душа в тебе буде прекрасна  
 чиста,  
 надійна,  
 правдива  
 і ясна.» [60, с.25-26].

Іншим же чинником є алюзія до епізоду, коли Марися на своєму шляху до Дурного Чоловіка, перш ніж зважитися на своє безповоротне перетворення, бачить на перехресті обвуглену березу як образ понівеченої душі, що неспроможна вже на відродження та спокуту:

«Аж ось розчахнута береза  
 на Перехресті Блискавиць,  
 уражена вогненным лезом,  
 упала на дорогу ниць.  
 Давно вже віти оніміли.  
 Давно вже рани почорніли.  
 Обвуглилися  
 і злилися,  
 поглиблюються з кожним днем...  
 Зате хоч мохом не взялися  
 місця, обпалені вогнем! [60, с.20].

Отже, сценографічна конструкція складається із семи мобільних основних кубів-секцій (чотири вертикально, три горизонтально). Функціональності їй додають додаткові секції, що вільно комбінуються акторками під час дії вистави. У такий спосіб у виконавиць є широкий діапазон маніпулювання цими елементами, а відтак – можливість створювати різноманітні мізансцени та позначати нові місця дії.

Сценографка вистави Інесса Кульчицька зазначає, що «усі кубоподібні елементи інтегруються у хрестоподібну конструкцію, що виконує роль основної просторової домінанти сценічного середовища. Дана конструкція має поліфонічне семантичне навантаження: з одного боку вона репрезентує внутрішній світ і душевний стан Марі, а з іншого — асоціативно відсилає до образу розчахнутої берези, що символізує трагічну, зламану долю героїні» [32, с. 2].

Кожна грань кубів декорована різними за фактурою і технікою оздоблення матеріалами: тканинами, пластиковими трубками, фарбами. Пластикові трубки спочатку візуально нагадують стрих рідної хати героїні, однак у момент її зречення від себе відбувається і розрив кривого зв'язку з минулим, з природою і її людським началом. Тонкі смужки тканини, які навмисно розщеплені на волокна, слугують тлом для відтворення різних локацій природи: стежина, ліс, схил байрака, крутий схил, стежина. Фарби ж допомагають відобразити обрис обличчя героїні, підкреслити її дволикість – темні тони для Марі, світлі – для Марисі.

Сценографкою Інессою Кульчицькою пророблені масштабні геометричні розрахунки, які надали можливість кожній грані куба бути складовою великого мозаїчного конструктора. Тому кожна поверхня фігур цієї конструкції доповнює різні місця дії вистави. Одночасно з цим, деякі з кубів можуть виступати самодостатньою локацією. Деякі з них мають отвори, які допомагають локалізувати той чи інший епізод. Так, наприклад,

на початку вистави один з кубів стає хатою матері Марисі, тобто її отчим домом:

*«Край села стояла хатина.  
Трава росла вище тину.  
Попідтинню уночі  
спали кручені паничі.» [60, с.1].*

Однак варто зауважити, що героїня зростає без пристуності батька. Як і в оригінальному тексті міфопоєми, так і у виставі, однією з перших сцен є сканадальна сварка батьків героїні, пересипана характерними прокльонами, наприкінці якої батько залишає родину:

*«Мати кинула навздогін  
миску, глечик і макогін:  
— Забирайся під три чорти!  
Винуватий у всьому ти.  
Вийшла заміж я на біду.  
Це, напевно, в твоєму роду!  
Двоєдушні всі ви і злі,  
тричі прокляті куркулі.  
На дитині це позначилось —  
двоєликою народилась.» [60, с. 2-3].*

Для режисерки та художниці вистави ця сцена важлива не лише у плані побудови сюжету, але й у плані вибудовування природи предметного світу навколо героїні. Так у канві постановки вперше з'являються такі елементи побуту як миски і тарілки. У наступній частині вистави вони символізують усталений побут села, закритість соціуму, упередження і забобони його мешканців. Що створює сприятливі умови для ситуації булінгу головної героїні. Режисерка та художниця вистави йдуть навіть далі і використовують ці атрибути для позначення мешканців села. У такий спосіб постановницями частково реалізується концепція театру об'єкта.

Інесса Кульчицька розмірковувала щодо обґрунтованості застосування такого прийому: «На контрасті до основного сценографічного образу у виставі вводяться предмети побуту – тарелі з розписом людських фігур, які виконують функцію знакових елементів сценічного середовища та символізують суспільство. Їхня цілісність, а також використання природних матеріалів (глина, вода, вогонь) підкреслюють ідею природної гармонії між людиною, суспільством і довкіллям. Рослинний орнамент у декоративному розписі додатково акцентує цей зв'язок» [32, с. 3]. Сценографка пояснює, як деформований предмет у театрі ляльок може доносити ідею про внутрішній конфлікт персонажа: «Водночас одна деформована тарілка, що символічно репрезентує Мару, порушує композиційну та смислову цілісність цієї системи, вказуючи на руйнування гармонії та підкреслюючи внутрішній драматизм образу героїні» [32, с. 3].

Журналістка Тіна Марко слушно писала про використання різних предметів, ляльки та інших прийомів у канві постановки: «У виставі залучені засоби проєкції, тіньового театру, повноцінної ляльки та її елементів, театру предмета (мешканців села демонструють через посуд з розписом), трансформацію декорацій у персонажа. Зокрема образ Мудрої Баби складається з рукавиць та кубів з металевої конструкції» [39].

Повертаючись до аналізу функціональності кубів сценічної конструкції, варто наголосити, що Інесса Кульчицька заздалегідь розрахувала різні комбінації поєднання їхніх просторових можливостей. Так наприклад, поєднання шести кубів формує окрему картину подорожі Марисі до Дурного Чоловіка. У цьому це не лише візуалізація, але й посилення сприйняття різних місць дій. Більшість кубів має спеціальні отвори, крізь які аторки передають відкрито керовану ляльку з рук до рук, таким чином відтворюючи її непростий шлях до мети:

*«Перескакує Марися байрак —*

*зірвалася,  
впала,  
ногу зламала.*

*Сидить на крутому схилі,  
плаче...» [60, с.16].*

Як видно з тексту міфопоєми, ця дорога насичена великою кількістю різних перепон, і відповідно, вимагає від героїні різних за характером фізичних дій. І така динаміка руху тексту відтворюється також і діями акторок з лялькою, зокрема завдяки функціональним можливостям кубічних конструкцій.

Ці секції сценографічної установки набувають щоразу нового вигляду, залежно від освітлення та у взаємодії з акторками, лялькою та іншими перформативними об'єктами. Інесса Кульчицька на етапі розробки художньої концепції вистави заклала певний кольоровий символізм у цю сценографічну конструкцію. Він ґрунтується на контрасті темного і світлого. Від самого початку дії вистави глядачі бачать тільки її світлу основу. Надалі ж конструкція непомітно обертається. Вперше це відбувається у сцені, коли Марися зустрічає на своєму шляху розчахнуту березу (цю зустріч супроводжує мультимедійна проєкція блискавки, що порушує сценічний простір та буквально розриває його). І саме в цей момент публіка бачить темнішу сторону конструкції. Цей зоровий ефект забезпечує спеціальна шорстка фактура темного оксамиту сіро-чорних тонів. У взаємодії з театральним світлом ця тканина набуває відтінків обугленого дерева, якою за своїми властивостями, і є обпалена кора берези. Власне, це є своєрідним віддзеркаленням майбутньої душі Мари.

Для Інесси Кульчицької від самого початку роботи над виставою було надважливо, щоб сценографія мала риси антропоморфності: «Ці модулі організовуються у сценічному просторі відповідно до композиційної логіки та в певній конфігурації формують узагальнений

образ обличчя головної героїні. Таким чином створюється багат шарова сценографічна структура, у якій пластична форма набуває символічного змісту» [32, с. 1].

Про сконструйований сценографкою та режисеркою дуалістичний образ героїні, який ґрунтується на антитезі «красуня-потвора» пише Олександра Тітарова: «На сцені образ потворності та вроди Марусі одразу зчитується у сценографії вистави, де центральна конструкція, заповнена рухливими кубами, нагадує обличчя. Одна сторона складається з кубів у ніжно-блакитних кольорах, а друга – у суміші чорно-червоних барв. Образ Марусі-Мари, створений художницею вистави Інессою Кульчицькою, наче крупинки, розповзається протягом вистави сценою і знову повертається на металеву конструкцію» [Тітарова, 2025].

Такий сценографічний образ-конструктор, у якому закладені світле та темне начала Марисі-Мари, цілком можливо трактувати як ляльку-декорацію. Адже саме сценографія у виставі найбільш наочно доносить притчу про трансформацію Мари.

Мобільність та рухливість сценічної конструкції також є дуже важливим елементом у кульмінаційних сценах вистави. Так в епізоді, коли Марися робить вибір на користь вродливого обличчя, жертвуючи красою душі, конструкцію у відкритому прийомі розгортає акторка на сто вісімдесят градусів. У такий спосіб на глядачів справляється враження, що розчахнулося темне єство героїні, адже рамка конструкції відтепер є наглухо темною, а в неї вкладаються світлі куби як символ набутої краси.

Отже, відбулася якісна конфігурація – Марися здобула світле лице, але житиме воно відтепер у темній душі, спотвореному ненавистю, нелюбов'ю, агресією:

«— *А що, карга, впізнаєш?*

— *Ні.*

— *А ти придивися.*

*Це ж я, Марися!*

— *Балакай...*

*Не схожа.*

*То була добра дівка,*

*а це якась кара божя.» [60, с.31-32].*

Одночасно, режисерка Яна Титаренко навмисно тримає інтригу після цього перетворення. На своєму шляху додому оновлена версія героїні не отримує підтвердження своєї, чарами набутої, вроди, адже всі зустрічні та перехожі бачать в ній лише нахабство, нечемність, пихатість, наказовість, брутальність, зарозумілість. Героїня не отримує одразу бажаної моральної сатисфакції:

*«— Гей, ти, проведи до поля! — наказала  
лісникові.*

*— Гей ти, підвези до озера! — наказала  
візникові.*

*— Гей, ти, перевези на той бік! — наказала  
човняреві.*

*— Гей, ти, побудуй міст! — наказала  
тесляреві.» [60, с.29].*

Отже, героїня розцінює красу як дієвий інструмент впливу. Однак остаточне визнання своєї вроди, Марися отримує під час зустрічі з рідною матір'ю:

*«Тільки мати впізнала.*

*Скочила з печі,  
розправила плечі,  
вибігла з хати...*

*Не була б то мати.» [60, с.32].*

Інеса Кульчицька також розробила для вистави «Казка про Мару» спеціальну ієрархію ляльок, які послідовно замінюють одна одну, згідно з

розвитком сюжету. Цей підхід найкраще прослідкувати на прикладі візуальних метаморфоз головної героїні. Вона має декілька лялькових іпостасей відповідно до свого емоційного стану та обставин, в яких вона перебуває. На самому початку вистави вона, як і образ матері Марисі, вирішені відкрито керованою лялькою. Це плаский силует. В такому стані глядачі бачать героїню до її першого виходу в люди, тобто до моменту зустрічі з відразою суспільства до її зовнішності. .

Коли Марися опиняється в соціумі, цей силует оздоблюється тарілкою, який має засвідчити її тожсамість, тобто приналежність до цієї громади, право в ній знаходитися. Щоправда, глядачам, як і самим селянам, впадає в око недосконалість цієї тарілки як соціальної маски. Річ у тім, що одна її сторона, як і належить тарілці з традиційного українського декоративно-ужиткового мистецтва, є круглою, а інша – нерівною, понівеченою. Про цю недосконалість глядачі уже були певним чином попереджені, адже у сцені-пролозі вистави, коли у відеоряді було відтворено акт гончарства, одна із тарілок вийшла реміснику невдало. Її краї вийшли хвилястими, а отже, і сам виріб – бракованим. І ось ця тарілка знову оприявнюється у сцені зустрічі Марисі з зовнішнім світом. Ця зіпсута тарілка сигналізує про інакшість героїні, яку селяни не готові прийняти, з якою не готові миритися.

Марися стає заручницею цієї ситуації, адже побачивши понівечену частину її лица-тарілки, люди відсахуються і навіть насміхаються з дівчини («Горе, горе, яка потвора!» [60, с.5]). Тому вона приймає рішення своєрідної втечі від суспільства. Цей акт ескапізму художниця Інесса Кульчицька відображає, вдаючись до засобів виразності театру тіней. Фігура Марисі, з її подвійним обличчям-тарілкою, ховається за прозорим екраном. Відтепер глядачі бачать лише її тінь, впізнають її силует, але не нюанси рис обличчя – як гарних, так і потворних. Таким жестом героїня

тікає від світу, а художниця «ховає» її у своєрідний безпечний простір сцени.

Для цієї подоби Марі (захованої в тіні) за допомогою технології 3D принтера було виготовлено чотири подібні силуети, які відображають різні ракурси. Цей прийом можна кваліфікувати як своєрідну розкадровку емоційного спектру героїні: похилена, зігнута, похнюплена, піднята до неба голова. Ці стани відображаються у різних силуетах ляльки, які поперемінно з'являються у багатосекційній сценічній конструкції. Такі маніпуляції з лялькою і її тінями унаочнюють текст, який в цей час промовляють виконавиці, поступово переходячи на спів:

*«Лише на самоті Марися розгиналась,  
дивилася у вічі небесам.  
Співала навіть.  
Навіть усміхалась  
тваринам,  
і рослинам,  
і лісам».*[60, с. 6-7].

Переживши цю емоційну сцену, Марися наважується на переміни. Вона вирушає до Мудрої Баби, а згодом до Дурного Чоловіка, аби випросити або ж виміняти собі вроду. Відповідно ця іпостась героїні, керована рішучістю та невідступністю, вимагала й іншого художнього рішення ляльки. Інесса Кульчицька виводить її з-за екрану і надає їй тривимірності. Відтепер перед глядачем відкрито керована лялька, виготовлена з поролону. Для художниці було важливо підкреслити антропоморфність фігури, тобто її максимальну подібність до людського тіла у відповідних пропорціях, узгоджених із розміром сцени.

На ескізі художниці ми бачимо витягнуту і витончену постать дівчини-билинки-баділинки у білій довгій сорочці. Її голова увінчана чи то вінком зі стрічками, чи то довгим розпущеним темним волоссям.

Характерною особливістю ескізу є випростані надміру довгі руки ляльки-трансформера. Можна було б припустити, що густе плетиво на її рукавах – це вишивка на сорочці, проте Інесса Кульчицька вже на етапі створення ескізів лаконічно розшифровує задум свій: «Руки в крові» [33, с. 4]. Цю закривавленість передано суто театральними засобами – червоними стрічками. Фактично ця лялька-трансформер на тлі хрестовини єдиної сценографічної установки отримує додаткове семантичне навантаження, уподібнюючись розіп'ятому Христу.

Не менш важливими є і пластично-ігрові властивості цієї ляльки. Олександра Тітарова пише про них так: «Постать головної героїні дублюється і в формі ляльки, яка створена з гнучкого та тягучого матеріалу, тому, наче глина, стає пластичною в руках акторок» [61]. Варто додати, що сировиною для ляльки цієї іпостасі Марі є вискоеластична піна з пам'яттю, більш відома як memory foam. Її головною особливістю є можливість «запам'ятовувати» та відображати будь-які фізичні взаємодії з нею. В цьому художниця також вбачає певну синонімічність із матеріалом глини, який є важливим основоположним елементом задуму цієї вистави.

Інесса Кульчицька винахідливо працює і з іншими ляльковими персонажами, шукаючи найбільш цікавих і пластичних візуальних форм для їхнього вирішення. Персонаж Дурний Чоловік позначений у виставі не повноцінною лялькою, а її елементами – окулярами і руками, що стискають костур – це все, що видніється Марі з високої трави. Таке художнє рішення образу підказано текстом Ліни Костенко:

*Іде дідок,  
немов грибок,  
окулярами виблискує.  
Іде обережно, боком —  
це ж треба отак зуміть!—  
а паличка з кожним кроком*

попискує:

«Віть-фіть!» [60, с.22].

До окулярів прикріплені тієї ж фактури, що і трава, брови і борода, ніби Дурний Чоловік розчинений у світі природи. Цей гібридний образ подібний на різновид ляльки-тантамарески, «яка являє собою своєрідне сполучення корпусу й ніг ляльки з руками й головою актора-людини» [19, с.132], бо руки, що тримають палицю, належать акторці, окуляри – предмет, а тіло утворюють куби, зафактурені під траву.

Ляльку Мудрої Баби створює акторка Ірина Остюк на очах у глядачів, беручи один із кубів сценографії-трансформера, додаючи копицю довгих стрічок, що доповнюють образ, наче довге сиве волосся, а також доставляє знизу до куба пару поролонових ніг. Тобто створена лялька не має повноцінного тулуба. Водночас, оскільки світ поеми Ліни Костенко є химерним, а ця персонажка – чаклункою, ці лялькові кінцівки акторка дозволяє собі обігрувати і як руки персонажки.

Мімічна лялька, яка «застосовується з живою рукою актора» [10, с.23]), що керує щелепою лялькової фігури, завдяки своїм пластичним властивостям («виготовляється з поролону» [10, с.22]), надає можливості збагатити ляльковий персонаж рухомою мімікою. Саме цим виразним потенціалом зумовлений вибір сценографки та режисерки цього різновиду ляльки для таких персонажів, як рослини, що з цікавістю спостерігають і водночас коментують, як Марися «зірвалася, упала, ногу зламала» [60, с.16]. Пластична виразність мімічної ляльки дозволяє краще відтворити щиру розмову рослин (Материнка, Болиголов, Котики, Ротики) з головною героїнею.

Світлова партитура у виставі є достатньо складною та варіативною, що відповідає нелінійному часопростору міфопоеми та похідної від неї вистави. У сцені з Мудрою Бабою, що відбувається у літню пору, світло червоно-помаранчеве. У сценах мандрів Марисі лісом і полями світло

набирає соковито смарагдового кольору (сцена з Дурним Чоловіком). Велика нічна сцена в подорожі Марисі запам'ятовується поетичною атмосферою (яка твориться, зокрема, за допомогою темно-блакитної підсвітки кубів).

Після того, як Марися робить фатальний вибір на користь вроди ціною згуби власної душі, настає зима. Її початок за сюжетом вистави символізує різке засліплююче холодне біле світло. Такою тепер є душа героїні – яскравою, але спустошеною. Ця безжальна світлова фактура зими різко контрастує з попередніми більш теплими за сприйняттям сценами весни та літа, з їхніми приємними кольорами світла та навіть зі сценою похмурої осені зі зливою та блискавкою, що з'являється на небі у форматі мультимедійної заставки.

Щоб передати у виставі, тривалістю одну годину, епічність мандрівки Марисі сценографкою було застосовано також відеозйомку, яка відбувалася на пленері. Шелестіння і перекочування хвиль трав у полі під сонцем було зафільмовано режисеркою Яною Титаренко (поле під Валками, Харківської області). Це своєрідне хвилювання поля у мультимедійному вимірі отримало своє візуальне та емоційне продовження на кону – у русі одягу сцени під впливом вітру від лопатей вентилятора. У процесі репетицій вистави режисерка та сценографка планували також показати у відеопроєкції кадри екоциду, що був спричинений навмисним руйнуванням росією Каховської гідроелектростанції у 2023 році. Від цієї ідеї постановниці майже одразу відмовилися, оскільки ця вставка була за стилем чужорідною у поетичній виставі своїм прямим публіцистичним меседжем.

У сцені, коли Дурний Чоловік хоч і з неохотою, але все ж таки вичакловує для Марисі вроду, Інесса Кульчицька знову вдається до прийому мультимедійної проєкції, сюжет якої відштовхується від відеопрологу вистави. У новому відео глядач може спостерігати за

роботою гончара, який виправляє форму тарілки. Отже, виріб набуває довершеної, так би мовити «правильної» форми.

У виставі за міфопоемою Ліни Костенко сценографка завертається і до вертепної традиції українських лялькарів. Інесса Кульчицька наголошує: «Триярусна архітектонічна структура конструкції апелює до архетипної моделі українського вертепу, що надає сценографічному рішенню глибинного культурно-символічного виміру. Така побудова сценічного простору підсилює інтерпретацію концепції «людина-вертеп», описаної у моїх дослідженнях. У цьому контексті сценічний простір функціонує як метафорична модель внутрішнього світу персонажа» [32, с. 1].

Фінал вистави «Казка про Мару» вибудований як окрема художньо виразна картина. Замість очікуваного взаємного кохання, як винагороди за випробування, Мара пересвідчувалася, що краса ще не гарантує взаємності почуттів, а за допомогою чарів підробити кохання неможливо. Героїня бачить, що милий її серцю хлопець, все ж обирає іншу. Візуально це вирішено так, що дві тотожні за формою та розписом тарілки (хлопець та його кохана Галя) все ж тягнуться одне до одного, залишаються разом. У відчаї та розпачі Мара зриває з шиї два масивні разки перлового намиста. Тут варто зауважити, що це дійсно масивні декоративні конструкції, оскільки ними прикрашається не лялька і навіть не актриса, а вся декорація-трансформер Мари, її маска, складена з кубів.

Остання сцена вистави – тривожна. Її характер можна визначити як ритуально-нічний. Сценографка бачила її як завершення природного циклу історії героїні. Навесні вона помандрувала, – влітку йшла до мети, – взимку здобула бажане і повернулася, – а навесні ж таки залишилася сама. Відтворення цих пір року у візуальному образі вистави говорить про правильне розуміння постановниками архетипів, якими кодує свої твори Ліна Костенко. Адже ще у 1990 році В'ячеслав Брюховецький, аналізуючи

поетичні твори української поетеси, наголошував: «...щодо сприйняття природного циклу. Ми вже відзначали, який він завершений в «Марусі Чурай», у пронизливому вірші «Що в нас було?..». Гадаю, невипадково й «Бузиновий цар» побудовано як одвічний колообіг природи. Знову: літо, осінь, зима, весна. Чому щораз саме з літа починає Ліна Костенко цей цикл? І чи має це якесь значення – невже випадковий збіг? Навряд чи є сенс дошукуватися однозначних відповідей на подібні питання... Для мене цей (все-таки я впевнений, може й підсвідомо, але – змістовний) збіг ще одним штрихом підкреслює цілісність натури поетеси» [6, с. 261].

У фіналі вистави сценографка Інесса Кульчицька навмисно зіштовхує на сцені обидві іпостасі героїні у таємничому мовчанні: з одного боку сцени Марися, з іншого – Мара. На двох акторках темні плащі, що роблять їхні силуети символічними, так, немов вони розчиняють темне начало в темряві ночі. За задумом Інесси Кульчицької, «ця сцена прощання Марисі з ілюзіями, що врода Мари принесе їй щастя, мала бути оплакана стукотом росинок розірваного намиста, орошена слізьми рос, що вкривають передсвітанкову траву» [32, 2]. Ця атмосфера вплинула на інтонування тексту акторками і на концентровано поетичне звучання фіналу вистави, надто в її останній репліці: «А місяць солом'яне волосся хат розчісує» [60, с.40].

У спільній публікації Олександра Шутова та Яна Титаренко писали, що режисеркою і сценографкою було вибудовано у виставі: «...темний сценічний об'єм, контрастні світлові імпульси та химерну пластику ляльок», які «вибудовували естетику мітологічного архетипу» [72, с. 133]. Вони підкреслювали, що: «Сценографія (художниця Інесса Кульчицька), апелювала до природних стихій, використовуючи мінімалістичні, але виразні матеріали, що підсилювали символічний характер дії. Вистава демонструє принципи тотального театру анімації: акторки колективно оживлюють головну персонажку...Така полівокальність і спільна

маніпуляція однією лялькою створюють ефект багатопластового суб'єкта, що дозволяє передати водночас і дитячу, і космічну природу образу Марії» [72, с. 133].

Особливу увагу Інесса Кульчицька приділила візуальному образу акторок. Для художниці було важливо створити ансамбль, тому вона запропонувала уніфіковані костюми та грим. Всі учасниці вистави вдягнені в уніфіковані туніки з високими (до лінії стегна) розрізами, а також в комбідреси, однакового тону, що й сценографія. Остаточо «розчинити» індивідуальні риси фактур у сценографічному просторі вистави допомогли Інессі Кульчицькій індивідуальні візерунки-татування рослинних та інших природних орнаментів, вручну нанесених на рукави та лосини бежевих трико. Візерунки-татування підкреслили зорові образи різних сил природи.

Шесторо виконавиць – ніби уніфіковані, їхні тіла та силуети наче зливаються із фактурою образів природних елементів, якими буває сценографія постановки: трави, квіти, вода, ландшафт. Власноруч гримуючи виконавиць вистави, художниця застосовує єдину кольорову гаму, проте промальовує на обличчях кожної з них індивідуальні візерунки, наслідуючи мапу кровоносних судин. Сама художниця так коментує свій задум: «Графічний ритм зображеного коріння у сценографічному середовищі формує асоціативний зв'язок із кровоносною системою героїні, підкреслюючи її органічну єдність із природним світом. Цей мотив отримує подальший розвиток у пластичному вирішенні костюму акторки, де реалізується за допомогою світлодіодного підсвічування.» [32, с. 2].

Доповнюють образ акторок і їхні специфічні зачіски. За допомогою перлинно-сірого спрею Інесса Кульчицька створила виконавицям однакові сиві зачіски. Цей колір був обраний невипадково, адже він перегукується з кольорами хмар і ріки.

Можна стверджувати, що Інесса Кульчицька у виставі «Казка про Мару» надихалася ідеями режисера-реформатора, адепта символістичного театру початку ХХ століття Едварда Гордона Крега, який мріяв про те, щоб всі компоненти вистави підкорялися цілісному художньому задуму режисера подібно до того, як мазки пензля живописця утворюють картину на полотні. У своїх теоретичних розмислах та постановницькій практиці Едварда Крег плекав образ ідеального актора майбутнього, який добровільно зречеться на користь режисерського задуму всього індивідуального, характерного власному образу та стилізується (пластично, візуально за допомогою костюму та гриму) під замислену режисером-сценографом форму вистави.

#### **4.3. Особливості роботи над акторським ансамблем у виставі «Казка про Мару»**

За визначенням Патріса Паві, поетична ситуація у театрі складається тоді, коли поетичний текст, який читач досі лише читав, уявляючи його звучання, раптом потрапляє на сцену. При цьому текст «моментально стає репрезентантом мовців, і нам невідомо, чи це безпосередні мовці відтворюють голос поета, який промовляє від першої особи, чи персонажі, які висловлюються від власного імені» [44, с. 317].

Саме за таким принципом побудувала свою роботу з ансамблем виконавиць у виставі «Казка про Мару» Львівського академічного театру ляльок режисерка Яна Титаренко. Для неї було вкрай важливо відійти від усталеної традиції ілюстративно-життєподібного театру ляльок, тобто від принципу створення акторами ролей конкретних персонажів за формулою «один актор – один образ». Поетичну тканину сценічної інтерпретації міфопоеми Ліни Костенко створювали шестеро акторок: Семчук Анжела,

Анна Назаревич, Наталія Дяченко, Тетяна Лубенець, Софія Мокрик, Ірина Остюк.

Таку природу взаємодії акторок із оригінальним авторським текстом Ліни Костенко, коли вони є ретрансляторками голосу поетеси, коментує волинська журналістка Тіна Марко: «І шість акторок (...) постають перед глядачами як німфи, що з тої води вийшли. Їх напівтихий вокал, що нагадує колискову і зачин до містичної історії одночасно, доповнює образ надприродних істот...» [39]. Журналістка відмічає, що виконавиці «виступають і нараторками, і героями, і ляльководами, а подеколи й естетичним оформленням чи доповненням декорацій» [39].

Перед лялькарками ставилася задача не лише віднайти і відтворити пластику і голосоведення для певного персонажа або ж персонажки, але й створити особливу сценічну субстанцію, окремий мікрокосм. На практиці у перелік функціональних задач виконавиць входить: озвучити наративний текст від автора, відтворити звукові характеристики елементів природи (повітря, вода), візуально змінювати рельєф локацій та місць дій, переміщуючи складові сценічної конструкції-хреста, доповнювати ландшафт мізансцен пластикою власного тіла та елементами костюмів, гриму, вокально та звуково передавати настрій і нерв тієї чи іншої сцени, відзеркалюючи емоційний стан головної героїні.

Цінним є коментар одного із провідних лялькарів України, актора Закарпатського академічного обласного театру ляльок «Бавка» Миколи Карпенка, котрий після перегляду вистави «Казка про Мару» в рамках II Всеукраїнського мистецько-освітнього заходу «ГРАвітація–2025» зазначав: «Під час перегляду я вже перестав сприймати актрис як окремих персонажок. Вони були наче єдиний механізм – деталі, які рухаються в певній системі, і своїми діями занурюють мене в своєрідний транс. Тут моє професійне і логічне сприйняття вистави відступило, і я побачив в цій історії і Мавку, і Фауста одночасно (чомусь). Але все це здалось таким

дріб'язковим у порівнянні з тим таким загальним станом, який в мене виник від самого початку вистави, і потім уже і не зникав» [23, с. 1]. При цьому актор зауважив, що для нього уже не відігравала аж такої великої ролі кінцівка вистави, для нього важило надалі продовжувати перебувати у тому стані, що «був нав'язаний виставою «Казка про Мару» [23, с. 1].

Музичність є надзвичайно важливою складовою вистави «Казка про Мару». Яна Титаренко надає їй неабиякого значення. Звук, шум, ритм, вокал, речитатив, канон, гекзаметр стають рівноправними елементами побудови вистави. До відтворення більшості з цих елементів докладаються саме аторки. Одночасно з цим, музичний супровід на аудіоносіях майже не використовується.

Згідно із задумом режисерки, перша і друга частини вистави концептуально відрізняються в музичному звучанні. Водночас вокальна драматургія є не менш значимою, ніж драматургія літературна. Варто наголосити, що саме ансамблевість стала наріжним каменем для вокальної партитури постановки. Акторський склад самостійно розробив низку пісень і мотивів, поклавши на музично-шумовий супровід частини оригінального тексту Ліни Костенко. Так було створено низку пісень: «Квітка нагідка», «Аж ось розчахнута береза», «Мудра Баба живе у холодній печері», «В землю зарію – зросте будяк», «Як поглянеш з лівого боку – ой, потворне ж дитя, нівроку!».

При цьому кожна з пісень виконується ансамблем акторок не один раз, а декілька, і щоразу в різному емоційному реєстрі. Найкраще цей прийом проілюструвати прикладом пісні «Квітка-нагідка», що стала своєрідним лейтмотивом всієї вистави «Казка про Мару». Перші два виконання цього твору згідно з сюжетом відбуваються вночі (сцена, коли Марися опиняється у вигнанні і сцена – шлях випробувань героїні до Дурного Чоловіка). Характер виконання пісні в цих сценах нагадує колискову, однак це зумовлено не лише пізньою порою дня, але й

особливою манерою взаємодії аторок з лялькою. Своїми рухами вони ніби заколискують головну героїню, вгамовують її розпач.

При цьому починає наспівування «Квітки-нагідки» акторка Анжела Семчук, але майже одразу цей наспів підхоплює багатоголосся решти виконавиць. Тут для режисерки було дуже важливо досягти цієї емоційної гармонії не лише у вокальному виконанні. Ці сцени є своєрідним маніфестом єднання героїні з природою, коли її нібито не одухотворені елементи (каміння, листя, трава, бадилля) стали Марисі рідніші за людей, що відвернулися від її незугарного вигляду. Для глядача ж цей епізод є квінтесенцією візуальної і аудіальної ансамблевості, коли кожен рух, ракурс, жест, крок, звук, тон, наспів і навіть дихання акторок є максимально узгодженим, збалансованим і злагодженим.

Зовсім іншого звучання ця ж пісня набуває у сцені повернення Марисі додому після дії чарів Дурного Чоловіка. Ця сцена є своєрідною моральною сатисфакцією персонажки перед самою собою та в очікуванні віншування її краси з боку односельців. «Квітка-нагідка» тут геть не подібна до попередньої колискової манери вокального виконання, навпаки вона є гучною, навіть галасливою версією тієї самої пісні. Контрасності сприйняття глядачами вже знайомого мотиву додає використання бубна. Кожен удар по тугій поверхні музичного інструмента є певним закликком звернути увагу на оновлену, красивішу версію головної героїні. Важливо, що цього разу пісню виконує лише одна акторка Анна Назаревич. Для режисерки ця підкреслена відгородженість героїні від решти виконавиць є важливою, оскільки у такий спосіб постановниця декларує, що Мара остаточно обірвала свій зв'язок з природою. Яна Титаренко навмисно залишає одну акторку з лялькою, наголошуючи, що відтепер та втратила свою гармонію з силами природи.

Однак, водночас режисерка залишає ансамблевість як один з головних засобів виразності. Решта п'ятеро акторок існують фізично в

унісон з цим дійством, підкреслено пластично реагуючи на кожен гучний звук бубна, вигук Анни Назаревич. В цій сцені Марися, яка відтепер перетворилася на Мару, ніби керує акторками, як авторитарний ляльковод, який щойно отримав бажану владу. Під гучний одноголосний заспів «Квітки-нагідки», звучання якої тепер більше нагадує марш, акторки злагоджено перемінюють конфігурацію кубів конструкції-хреста і під пильним наглядом головної героїні складають оновлену версію контуру прекрасного обличчя декорації.

Сенс фінальної сцени, значною мірою, розкрито засобами вокальної драматургії. Напливом накладається на виконання ансамблем акторок першого варіанту пісні «Квітка-нагідка» дисонанс-речитатив репризи тексту, що вже лунав у сцені з розчахнутою березою, у виконанні самої Анни Назаревич. Сцену побудовано поліфонічно— після виразної боротьби чистої мелодії голосів та конфліктного речитативу, в емоційному залишку глядацького сприйняття перемагають, промовлені акторками в унісон, слова про спалену блискавкою березу. Всю цю вокально-декламаційну дію акторський ансамбль координує з ігровою дією із предметом, дефрагментуючи намисто і сережки з перлин. Характерний стукіт перлин по планшету сцени асоціюється з накрапанням біди. Цей ритмічний механічний звук також акустично добудовує атмосферу сцени.

Всю вокальну драматургію постановки акторки склали самі, дібравши мотиви до кожного фрагменту дії, що потребував вокальної емоції. У першій частині принципово не використано звуку у фонограмі. Акторський ансамбль колективно творив голоси природи (крапель, шурхотіння, вітер), вплітаючи фольклорні пісенні мотиви у тексти Л. Костенко. Проте від тієї миті, коли Марися обирає зовнішню красу натомість внутрішній чорноті, до природних голосів вистави уривається фонограма шумів – дощу, громовиці, завірюхи. Це віднаходить продовження і в пластиці акторок. Особливе навантаження в розробці

пластики акторок у виставі «Мара» було покладене на пластику їхніх рук. Від початку колективна гра рук унаочнювала зв'язок Марисі з природою. У репетиційному процесі було винайдено вербальну формулу режисерського завдання: акторки творять істот, які бачать не очима, а руками. Надалі «зламана» пластика акторок і «закриті» долоні з підібганими в кулак пальцями передавали той духовний закут, в якому опинилася героїня. Своім голосоведенням акторка Тетяна Лубенець відтворює характер скаліченої рослини (розірване мовлення на кшталт прояву скаліченості в людини).

Під час публічного обговорення вистави в рамках II Всеукраїнського мистецько-освітнього заходу – зустрічі лялькарських шкіл «ГРАВітація» (Львів, 2025) театрознавиця та педагогиня Світлана Максименко виділила саме акторську ансамблеву «пластичність та комунікативність» вистави «Казка про Мару», коли «всі грають один образ» [38, с.1]. Повертаючись до наведеного раніше визначення поетичного театру, запропонованого Юлією Щукіною, зауважимо, що такий різновид театру не передбачає узвичаєного розподілу ролей, натомість в ньому діють максимально узагальнені образи (архетипи). Послуговуючись цим правилом, у виставі «Казка про Мару» стало можливим умовне виконання характерної і вікової ролі Дурного Чоловіка молодого акторкою Тетяною Лубенець. При цьому зберігається принцип ансамблевості поетичного театру, адже весь жіночий акторський склад у ключових моментах (пророчих монологів, мудрих настанов або ж магічних діях) підхоплює головні репліки, посилює їхнє звучання вокально і шумово.

Українська театральна критикиня Олександра Тітарова звертає особливу увагу на музичність голосової партитури виконавиць. Особливо вона виділяє гострохарактерність Теняни Лубенець в ролі Дурного Чоловіка та Ірини Остюк у ролі Мудрої Баби. Остання акторка для створення особливого містичного звучання персонажки «оволоділа

тарабарською мовою», тобто «вигаданою мовою, особливість якої – навмисна зміна звукосполук або складів у словах» [61]. Примітно, що саме в сценах за участю цієї Баби-чаклунки аторки є найбільш активними з огляду на посилення багатоголосся. Вони підхоплюють вигуки Баби, голосно акцентують її викрики (при цьому дають однозначне відчуття свого ставлення до сказаного Мудрою Бабою), спільно проговорюють її словосполучення-заговори.

Ансамблевість стала наріжною і для трактування образу головної героїні. Варто наголосити, що в оригінальному тексті Ліни Костенко вже закладена явна дуальність характеру Марії-Мари, двох сутностей персонажки до і після її перетворення. Режисерка Яна Титаренко йде навіть далі і по-особливому прочитує цю двоїстість, втілюючи її через навмисний розподіл виконання ролі різними акторками. Постановниця ніби розщеплює єство героїні на протагоністку і антагоністку, яких, відповідно, грають у виставі Анна Назаревич і Анжела Семчук.

Їхня несхожість впізнається з першого погляду. Навіть їхні костюми та грим є візуально відмінними. В Анжели Семчук (Марисі) – ніжний відтінок гриму, що символізує юність, щирість, відкритість до цього світу. В Анни ж Назаревич (Мари) – сценічний мейкап більш насичений, тяжіє до червоних відтінків. Це кольорове вирішення живої маски акторки посилює її сприйняття глядачами як агресивної натури. Це враження посилює і її костюм, в який спеціально вмонтовано світлодіодні дроти, що у певні сцени займаються яскравим багряним світлом.

Контрастність цих двох іпостасей однієї героїні посилюється і їхнім різним голосоведенням. Режисерська концепція передбачає, що в перших картинах вистави (дитинство і юність Марисі) озвучування монологів, діалогів та реплік героїні відбувається голосами обидвох акторок. У такий спосіб режисерка Яна Титаренко засвідчує на аудіальному рівні, що в цій персонажці існують дві різні за характером сутності. Водночас акторки

Анна Назаревич та Анжела Семчук мають різні тембральні дані, і це ще більше посилює цю полярність світу Марії-Мари. Тобто і цей прийом наголошує на тому, наскільки ансамблевий, а відтак узгодженість звучання, важливі для цієї вистави. Це синхронне контрастно-органічне двоголосся глядачі чують аж до здійсненого нею драматичного вибору – проміняти душу на красу. Відтоді шляхетний, наспівний голос Марисі назавжди поступається грубому, різкому голосу Мари.

Особливу ансамблевий постановки «Казка про Мару» на її аудіальному рівні відзначена і у театральних колах. В рамках Міжнародного театрального фестивалю «Золотий Лев 2025» вистава отримала наступний важливий професійний відгук: «У виставі оживає тривожна поетика тексту» Ліни Костенко [17, с.13], інтерпретована режисеркою Яною Титаренко. Вже згадувана театрознавиця Світлана Максименко підкреслила, що жанру притчі, у якому, на її думку, вирішено виставу, відповідає «блискуча звукова партитура, розчинена на різноголосся і багатоголосся» [38, с. 2]. Нею також було відзначено «високу мовну культуру» виконавиць, яку театрознавиця закликала «берегти», оскільки «чути кожне слово і відчувати це слово, слово Ліни Костенко» необхідно [38, с. 2].

Театральна педагогиня, режисерка театру ляльок Тетяна Сільченко щодо питання значення пластики для професійних компетенцій лялькаря зазначала наступне: «В просторі сучасного театального мистецтва спостерігаємо чимало форм, які впроваджують пластику на концептуальному рівні. Тобто йдеться про театри, де визначальним засобом виразності є саме пластика актора, його гнучкість, розвинене тіло і руки» [55, с. 76]. Важливим компонентом доповнення ансамблевого виконання у виставі «Казка про Мару» стала пластична партитура. Над її розробкою працював запрошений балетмейстер Петро Наку. Для режисерки Яни Титаренко робота з пластикою акторок була надзвичайно

важливою, оскільки поетичний театр, в естетиці якого вирішена міфопоема «Казка про Мару», вимагає візуальної злагодженості, плавності та граційності. Петро Наку як професійний танцівник, вихованець і артист «Київ Модерн-балету» під художньою орудою Раду Поклітару вперше співпрацював з колективом театру ляльок. Одразу варто наголосити, що досвід творчої співпраці з цим балетмейстером привніс до естетики Львівського академічного театру ляльок певну сучасну пластичну лексику, що стало дуже корисним досвідом для акторського складу театру.

Робота Петро Наку з акторками розпочалася на етапі, коли режисерська канва основних сцен уже була розроблена і апробована на сцені під час репетицій. Яною Титаренко вже були визначені основні мізансценічні точки постановки, зокрема і ті, що потребували роботи балетмейстера. Режисерка поставила перед ним конкретну художню задачу – віднайти органічну пластику для виконавиць, які репрезентують на сцені сили природи. Водночас постановниця наголосила, що головним засобом пластичної виразності в акторів мають стати руки як своєрідні медіатори сприйняття зовнішнього світу та реакції на його прояви. Так почалася спільна з акторками робота балетмейстера над пошуком форми передачі того, як чує, відчуває, виявляє своє ставлення до людини природа. Руки і тіло виконавиць працювали як сенсори, котрі також злилися у певну ансамблеву субстанцію і стали дуже виразним візуальним компонентом постановки.

У своєму інтерв'ю Ірина Остюк згадує, що напередодні власне пластичних репетицій конкретних сцен з балетмейстером, він провів з групою виконавиць серію тренажів, аби підготувати тіло до роботи над проектом. Коли ж почалася постановча робота, наголошує акторка, «основним об'єктом уяви ставали руки як гілки дерев», одночасно акторки «фокусували свою увагу на карикатурності, шукали якусь дику грацію, з раптовими різкими випадками, що буває у природі, у диких тварин, шукали

ламану пластику пальців» [42, с. 1]. Акторка навіть визначає локацію в тілі – «від ліктя до пальців», як основний матеріал і траєкторію для пошуку потрібної пластики [42, с. 1]. Цю ламаність, вивихнутість акторка намагалася передати і ляльці. Навіть оживляючи ляльку Мудрої Баби, Ірина Остюк продовжувала перебувати в цьому віднайденому різкому, рваному ритмі, «певною мірою, надривно» [42, с. 2].

Інша учасниця акторського ансамблю Анжела Семчук ділилася відчуттями, що робота з фаховим хореографом дуже активізувала акторок театру ляльок. На самому початку репетицій у них були певні переживання щодо складності виконання окремих хореографічних фігур. Однак балетмейстер сконцентрував свою увагу не на нагромадженні великої кількості танцювальних па, натомість він ретельно відпрацював кожен жест. Анжела Семчук наголошує, що від «детальності пропрацювання пластики структурувався і сам сценічний образ», що «допомогло діяти на сцені плавніше і більш осмислено» [54, с. 1]. Таке детальне і водночас інтенсивне пропрацювання жестів допомогло акторці не лише віднайти пластику, але й зрозуміти природу почуттів та поведінки своєї героїні.

На переконання акторки, знайдена пластика рук допомогла їй не боятися працювати з лялькою Марисі-Мари, «фактура якої надто еластична, піддатлива». [54, с. 1]. Також ці пластичні знахідки допомогли не боятися певних маніпуляцій з фігурою ляльки: «зігнути її, пригорнути до себе, а інколи відчутти пластику ляльки як продовження пластики власних рук» [54, с. 2]. Саме пластика рук допомогла передати акторці відчуття тих фізичних та психологічних трансформацій героїні, що відбуваються з нею протягом дії вистави. Адже з розвитком історії Марися сама вже стає частиною природи, а її руки – немов би гілочки, і «ті руки природи, які її раніше вели, тепер стають одним цілим з самою Марисею» [54, с. 2].

Поетичність розуміння матеріалу міфопоеми просочувалася навіть на рівень визначення конкретних постановчих задач. Ірина Остюк зауважує, що «пластика акторок існує на якомусь метафоричному рівні» [42, с. 1]. Це дозволило виконавицям навіть порівнювати природу їхньої фізичної поведінки на сцені із важливим образом постановки – розчахнутою березою, тобто зламаного, понівеченого тіла, рух якого визначено цією кривою травмованості. Звідси всі пошуки і знахідки акторок своєї ламаної пластики. На загал, у виставі «Казка про Мару» робота акторського ансамблю над пластикою була доволі експериментальною за своєю природою. Оскільки жодна вистава Львівського академічного театру ляльок досі не мала подібного досвіду роботи з балетмейстером.

Отже, ансамблевість стала визначною рисою акторського виконання вистави «Казка про Мару». Ця злагодженість була віднайдена і пропрацьована на різних рівнях – аудіальному, вербальному, пластичному. Тут доречно звернутися до розмислів української лялькарки та педагогині Тетяни Сільченко щодо багатofункціональності та багатозадачності як основних професійних компетентностей лялькаря. У розвідці «Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання» вона зазначає, що «у процесі роботи лялькаря має відбутися роздвоєння, навіть розстроєння на образ-ляльку, власний образ і на контроль за фізичним станом обох» [56, с. 183]. Ця синхронізована ансамблевість на індивідуальному рівні виконавця у виставі «Казка про Мару» виходить на ще вищий рівень, коли узгодженість є магістральним шляхом природи існування всього акторського складу, а відтак створення сценічних окремих образів і загальної атмосфери постановки.

## ВИСНОВКИ

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасні українські лялькарі у своїй постановницькій практиці звертаються до поетичних текстів. Дослідження продемонструвало, що здебільшого це твори саме українських авторів. Разом з тим результати здійсненої науково-практичної розвідки засвідчують, що поетичний доробок Ліни Костенко залишається не надто представленим на сьогоднішній ляльковій сцені. Відтак було ретельно проаналізовано дві вистави (Хмельницький академічний обласний театр ляльок та кафедра театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака Львівського національного університету імені Івана Франка) за мотивами творів поетеси та одна постановка із інтертекстуальним цитуванням одного з програмних творів Ліни Костенко (Чернігівський обласний театр ляльок імені Олександра Довженка).

Аналіз цього вектора розвитку сучасного лялькарства України зумовив опрацювання такого специфічного терміну як «поетичний театр» (дотичний саме до лялькового кону). Також в межах дослідження було окреслено низку професійних дефініцій, що стосуються здебільшого практики ляльководіння та різновидів театральних ляльок, а саме: «тростинна лялька», «тантамареска», «мімічна лялька», «чорний кабінет», «театр об'єкта», «відкритий прийом». Було розглянуто, згадані види ляльок та методи керування ними і як вони застосовуються постановниками не лише для ілюстрації сюжету того чи іншого поетичного твору Ліни Костенко, але й для оприявлення метафор, унаочнення символів, розкриття поетичних троп. Розгляд специфіки згаданих елементів театру ляльок допоміг глибше осмислити режисерсько-художні концепції вистав.

Особлива увага була зосереджена на аналізі сценічних адаптацій поетичних творів Ліни Костенко на сцені театру ляльок. З цією метою було

проштудійовано оригінали рукописів режисерів (Юрій Чайка, Володимир Підцерковний, Яна Титаренко), які одночасно є і авторами літературно-драматургічних композицій та інсценізацій. Цей компаративістський аналіз надав змогу визначити основні прийоми роботи лялькарів з архітектонікою драматургічного тексту, сюжетною композицією, принципами komponування поезій за тематичними блоками, лініями розвитку персонажів, характером ремарок. Окремий інтерес цього текстологічного аналізу режисерських рукописів стосувався підходів постановників до тексту оповідача у поезіях, поетичних поемах або ж поетичної казки Ліни Костенко. Так було виявлено різні методи розподілу реплік наратора: об'єднання в багатоголосся виконавців, ансамблеве звучання із канонічними засобами звучання (анафора, епіфора, рефрен, анадиплозис, звукові повтори (зокрема алітерація, асонанс)). В процесі аналізу драматургічних текстів було з'ясовано, що режисери вільно вдаються до введення у сюжетну канву інсценізацій, а відтак і майбутніх постановок, додаткових персонажів з метою уникнення одноманітного звучання.

Вистава «Казка про Мару» стала підсумковим результатом попередньо проведеного дослідження в процесі підготовки творчого мистецького проєкту. Режисеркою було виконано підготовчу роботу для виконання всіх необхідних творчо-виробничих етапів випуску вистави: проєкт адаптації однойменної авторської казки Ліни Костенко; розробка режисерського задуму; створення художньої концепції (спільно з Інессою Кульчицькою); випрацювання пластичного рішення (спільно з Петром Наку); формування світлової та звукової партитур; репетиційний процес з ансамблем виконавиць; промоція прем'єри. Окремий комплекс задач підготовки вистави складала виробничі, а саме: технічна рада з цехами Львівського академічного театру ляльок; погодження кошторису; вибір та закупіля матеріалів; контроль за виготовленням матеріальної частини.

Серйозним творчим надбанням цього творчого мистецького проєкта стало сценографічне рішення, яке представляє масштабну мобільну конструкцію з чотирнадцятьма рухомими кубами, виготовленими із застосуванням різних матеріалів і технік оздоблення. Таке рішення дозволяє максимально гнучко адаптуватися до різних обставин та локацій сюжету, що згідно з літературним оригіналом, стрімко змінюють одне одного. Описана конструкція-трансформер на сцені сучасного українського театру ляльок є унікальною за своїми сценічними потенціалом та функціоналом.

Одним з основних завдань у роботі над виставою «Казка про Мару» для режисерки було не лише здійснити репетиційний процес з метою створення необхідних мізансцен та відпрацювання епізодів, але й внести педагогічний компонент у роботу з акторками театру. В результаті інтенсивних репетицій тривалістю в два місяці було сформовано самобутній ансамбль з шести виконавиць з винятковим вокально-шумовим звучанням та оригінальною пластичною експресією. Їхня взаємодія на сцені відзначається особливим злагодженим відчуттям темпоритму. Разом вони створюють своєрідну атмосферу, що жанрово більше тяжіє не до казки, як це зазначено у назві вистави, а до міфічно-поетичної притчі.

Здійснене науково-практичне дослідження засвідчує, що вистава-притча «Казка про Мару» Львівського академічного театру ляльок знайшла своє місце не лише в актуальному репертуарі львівських театрів, але й доповнила сумарну афішу професійного театру ляльок України часів відновленої незалежності. Вона певним чином вписана у своєрідний колаж українського поетичного театру ляльок. Отже, здійснений мистецький творчий проєкт засвідчує неабиякий потенціал подальшого розвитку цього напрямку театру сучасними лялькарями України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аннічев О. Приборкувачка символів. Смыслопростір Оксани Дмитрієвої. *Арт-курсив*. 2026. № 17. С. 16–19.
2. Апоненко І. Своєрідність ономастичного простору «Казки Про Мару» Ліни Костенко. *The latest approaches to improving philological sciences : Scientific monograph*. Riga, 2024. С. 1–17. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/463/12463/26028-1?inline=1> (дата звернення: 08.05.2026).
3. Артюх А. Театральні події березня у Луцьку. *Misto.media*. 2026. 25 лют. URL: <https://misto.media/news/4223-teatralni-podiyi-bereznia-u-lutsku> (дата звернення: 25.04.2026).
4. Афіша Львів: Прем'єра вистави «Казка про Мару» Ліни Костенко. *Міжнародний культурний портал Експеримент: культура, освіта і наука*. 2025. 22.09. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20250922-premyera-vystavy-kazka-pro-maru-li-ny-kostenko> (дата звернення: 08.05.2026).
5. Бомко О. Що подивитися в театрах Львова: добірка вистав на жовтень. *IA Дивись. info*. 2025. 30 верес. URL: <https://dyvys.info/2025/09/30/vystavy-u-lvivskyh-teatrah-na-zhovten-2/> (дата звернення: 08.05.2026).
6. Брюховецький В. Ліна Костенко : нарис творчості. Київ : Дніпро, 1990. 262 с.
7. Велика А. Ілюзія буття. *Che.Cn.Ua: Інформаційний портал Чернігівщини*. 2024. 19 черв. URL: <https://che.cn.ua/index.php/culture/item/9778-iliuziia-buttia> (дата звернення: 08.05.2026).
8. «Вже почалось, мабуть, майбутнє...» (Ю. Чайка) : державний іспит з майстерності актора театру ляльок 5 АТЛ курсу денної форми навчання,

кафедри акторського мистецтва та режисури театру ляльок, Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : [відеозапис]. 2012. 6 трав. 58 хв. 19 сек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5fHdKouBshE>. (дата звернення: 20.02.2026).

9. «Вже почалось, мабуть, майбутнє...». : [відеозапис]. 2024. 27.06. 59 хв. 46 сек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kPa11F10iw> (дата звернення: 10.02.2026).

10. Виходцевський В. Технологія виготовлення театральної ляльки : навч. посіб. Київ ; Львів : Простір М, 2011. 160 с.

11. Горlach П. Оголосили лонгліст театрального фестивалю-премії «Гра-2026»: які вистави потрапили до списку. *Суспільне. Медіа*. 2026. 27 берез.

URL: <https://suspilne.media/culture/1274536-ogolosili-longlist-teatralnogo-festivalu-premii-gra-2026-aki-vistavi-potrapili-do-spisku/> (дата звернення: 08.05.2026).

12. Гринишина І. І., Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Наук. вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2012. № 12 (237) : Філологічні науки. Літературознавство. С. 31–35.

13. Гурин М. Святкові сни : п'єса. *Архів Львівського академічного обласного театру ляльок (далі – ЛАОТЛ)*. Львів, 2018. 10 с.

14. Довлетова С. Особливості співіснування та спілкування актора-лялькаря та актора-ляльки у виставах театру ляльок. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків, 2001. Вип. 7. С. 201–205.

15. Дорофєєва О. Діяльність харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія і гуманізм*. 2023. № 1 (17). С. 5–12.

16. Єрмолович-Дашинський Д. Скарб волі : Пам'яті режисера Ніко Лапунова (1981–2024). *Кіно-театр*. 2025. № 1. С. 2.
17. Золотий Лев : Міжнар. театр. фестиваль, Львів, 2–7 жовтня 2025 р. : буклет. Львів, 2025. 30 с.
18. Іванова-Гололобова Д. О. Вистава «Лебеді материнства» Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизованій драматургії театру ляльок радянських часів. *Вісн. Львів. ун-ту. Сер.: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 25. С. 140–155.
19. Інюточкін О. О. Мала енциклопедія режисера театру анімації : матеріали до курсів «Режисура театру анімації», «Теорія театру анімації», «Історія театру анімації України», «Історія світового театру анімації» для студ. навч. закл. III-IV рівнів акредитації : навч. посіб. / Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2012. 167 с.
20. Казка про Мару. *VGORODE. Львів*. 2025. 1 жовт. URL:<https://lviv.vgorode.ua/event/teatry/a1282461-kazka-pro-maru> (дата звернення: 02.05.2026).
21. Казка про Мару. 032. *Сайт міста Львова*. 2026. 10 трав. URL:<https://www.032.ua/afisha/55264/kazka-pro-maru> (дата звернення: 08.05.2026).
22. Казка про Мару у місті Львів. *List*. URL:<https://list.in.ua/%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D1%96%D0%B2/afisha/144219-%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%83> (дата звернення: 01.05.2026).
23. Карпенко М. Виступ на відкритому обговоренні вистави Львівського академічного обласного театру ляльок «Казка про Мару» 15.10.2025. *Архів ЛАОТЛ*. Львів, 2025. 2 с.

24. Клековкін О. Ю. Мистецтво : Методологія дослідження : метод. посіб. / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2017. 144 с.
25. Клековкін О. Ю. Theatrica : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
26. Колесник К. Поєднати поезію і слово з пластикою акторів: у Хмельницькому покажуть виставу за віршами Ліни Костенко. *Є:уе.ua*. 2024. 10 трав. URL: [https://ye.ua/kultura/69116\\_Poyednati\\_poeziyi\\_i\\_slovo\\_z\\_plastikoyi\\_aktoriv\\_u\\_Hmelnickomu\\_pokazhut\\_vistavu\\_za\\_virshami\\_Lini\\_Kostenko.html](https://ye.ua/kultura/69116_Poyednati_poeziyi_i_slovo_z_plastikoyi_aktoriv_u_Hmelnickomu_pokazhut_vistavu_za_virshami_Lini_Kostenko.html) (дата звернення: 23.04.2026).
27. Костенко Л. Триста поезій : вибране. Київ: А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га, 2019. 320 с. (Українська поетична антологія).
28. Котенок В. «Жанна Д'Арк», «Креонт», «Я бачу, вас цікавить п'ятьма»: осінні прем'єри в театрах країни. *Лівий берег*. 2025. 16 верес. URL: [https://lb.ua/culture/2025/09/16/696435\\_zhanna\\_dark\\_kreont\\_ya\\_bachu.html](https://lb.ua/culture/2025/09/16/696435_zhanna_dark_kreont_ya_bachu.html) (дата звернення: 08.05.2026).
29. Крег Е. Г. Про мистецтво театру. Київ : Мистецтво, 1974. 320 с.
30. Крипчук М. Основи сценарної майстерності : навч.-метод. рек. для мистець. закладів фахової передвищої освіти. Київ : ДНМЦЗКМ, 2019. 30 с.
31. Куди піти в Луцьку: від четверга до четверга : Анонси. *Волинські новини*. 2026. 19 берез. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/kudy-pity-v-lutsku-vid-chetverha-do-chet-verha-anonsy-19-03-2026/> (дата звернення: 08.05.2026).
32. Кульчицька І. Інтерв'ю від 14.12.2025 р. / інтерв'ю брала Я. Титаренко. Львів, 2025. 3 с. (Архів авторки).
33. Кульчицька І. Комплект ескізів ляльок, костюмів і сценографії до вистави «Казка про Мару» 01.10.2025. *Архів ЛАОТЛ*. Львів, 2025. арк. 6.

34. Куцик О. Інтерв'ю від 1.03.2025 р. / інтерв'ю брала Я. Титаренко. Львів, 2025. 3 с. (Архів авторки).
35. Лабіринти мистецтва. Гравітація 24/7 : Мистецьк-освіт. захід (зустріч мистецьких шкіл лялькарів України, 25–27 верес. 2024 р.), ГО УНІМА-Україна. Львів, 2024. 30 с. (Архів авторки).
36. Лонгліст VIII Фестивалю-премії ГРА. *Критика*. 2026. Березень. URL: <https://krytyka.com/ua/news/longlist-viii-teatralnogo-festivalyu-premiji-gra> (дата звернення: 08.05.2026).
37. Лук'яненко К. О. Особливості створення вистави з урахуванням сприйняття незрячих та слабозорих глядачів в театрі ляльок : кваліфікац. наук. праця на правах рукопису : наук. обґрунтування твор. мистец. проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня д-ра мистецтв : спец. 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво») / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, М-во культури та інф. політики України. Київ, 2023. 143 с. URL: [https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/NAUKOVE\\_OBHRUNTUVANNYA\\_LUKIANENKO\\_SAYT\\_1.pdf](https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/NAUKOVE_OBHRUNTUVANNYA_LUKIANENKO_SAYT_1.pdf) (дата звернення: 02.03.2026).
38. Максименко С. Виступ на відкритому обговоренні вистави Львівського академічного обласного театру ляльок «Казка про Мару» 15.10.2025. *Архів ЛАОТЛ*. Львів, 2025. 2 с.
39. Марко Т. Марися і Мара: у Луцьку Львівський театр ляльок показав виставу за твором Ліни Костенко. *Район. ІН. UA*. 2026. 23 берез. <https://kultura.rayon.in.ua/news/1060250-marisia-i-mara-u-lucku-lvivskii-teatr-lyalyok-pokazav-vistavu-za-tvorom-lini-kostenko> (дата звернення: 08.05.2026).
40. Неупокоев Р. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 23. С. 27–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216649> (дата звернення: 08.05.2026).

41. Основи наукових досліджень : навч.-метод посіб. / під ред. Р. Крохмального. 2-ге вид., перероб. і допов. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2020. 464 с.
42. Остюк І. Інтерв'ю від 1.03.2025 / інтерв'ю брала Я. Титаренко. Львів, 2025. 2 с. (Архів авторки).
43. Остюк І. Процес вивчення основ тростинної ляльки. *Просценіум*. 2024. № 3–4. С. 154–156. URL: <https://proscenium.lnu.edu.ua/first-studies/protses-vyvchennia-osnov-trostrynno-i-lialky/> (дата звернення: 08.05.2026).
44. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 317 с.
45. Павленко Г. Ляльки не збираються здаватися. *Український театр*. 2025. 1 серп. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/219> (дата звернення: 03.05.2026).
46. Підцерковний В. Казка про Мару : драм. подія про вибір на дві дії з прологом та епілогом : адаптація для театру ляльок. *Архів ЛАОТЛ*. Львів, 2005. 17 с.
47. Прево М. Ляльки над Німаном. Перший політ – успішний : (І Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Ляльки над Німаном», Гродно, Білорусь). *Просценіум*. 2012. № 35–37. С. 73–78.
48. Програма заходів «Місто ляльок» (м. Луцьк 16–22 березня). *Уніма-Україна*. 2026. 10 берез. URL: <https://unima.org.ua/prohrama-zakhodiv-misto-lialok-m-lutsk-16-22-bereznia/> (дата звернення: 08.05.2026).
49. Репертуар. *Хмельницький академічний обласний театр ляльок «Дивень»*. URL: <https://dyven.org/repertuar/> (дата звернення: 08.05.2026).
50. Рижова О. Форми вияву архетипу великої матері в образі богині Марени у давній культурі різних слов'янських народів (українців,

білорусів, росіян, поляків). *Сіверянський літопис*. 2020. № 5. С. 25–35. DOI: 10.5281/zenodo.4119878 (дата звернення: 02.01.2026).

51. Рубинський О., Довлетова С. Основи методу виховання актора Харківської школи лялькаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2010. Вип. 28. С. 296–319.

52. Русабров Є. Театр ляльок як типологічна модель режисерського театру. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 6. С. 313–323.

53. Савіна І. Мара. *Українська релігієзнавча енциклопедія*. 2015. 10 берез. URL: <https://ure-online.info/encyclopedia/mara/> (дата звернення: 08.05.2026).

54. Семчук А. Інтерв'ю від 2. 03. 2025 / інтерв'ю брала Я. Титаренко. Львів, 2025. 2 с. (Архів авторки).

55. Сільченко Т. І. Пластика рук як засіб виразності у театрі ляльок: особливості використання : кваліф. наук. праця на правах рукопису : наук. обґрунтування твор. мист. проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня д-ра мистецтва : спец. 026 «Сценічне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво») / Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, М-во культури та інформаційної політики України. Київ, 2023. 164 с. URL: [https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Obgruntuvannia-Silchenko\\_T-1.pdf](https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Obgruntuvannia-Silchenko_T-1.pdf) (дата звернення: 07.04.2026).

56. Сільченко Т. Проблема поєднання пластики ляльки і слова в процесі навчання. *Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. Вип. 26. С. 180–184.

57. Соколівська Д. О. Інтертекстуальність як об'єкт лінгвістичного дослідження. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. наук. праць. 2015. С. 388–391. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/16725/> (дата звернення: 08.05.2026).

58. Тараненко О. Контамінація. *Енциклопедія сучасної України*. 2014. Т. 2. URL:<https://evnuir.vnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/9801701c-35fa-4db3-b241-0d2e3027cdaa/content> (дата звернення: 03.09.2025).
59. Титаренко Я. «Лабіринти мистецтва» : (за творами Л. Костенко) : текст літературно-сценічної композиції. Львів. 2024. 25 с.
60. Титаренко Я. Мара : сцен. редакція поеми «Казка про Мару» / Львівський академічний театр ляльок. Львів, 2025. 40 с. (Архів авторки).
61. Тітарова О. Мара, що живе всередині нас – про виставу Яни Титаренко за міфопоемою Ліни Костенко. *Театраріум*. 2025. 1 листоп. URL: <https://teatrarium.com/mara-shcho-zhyve-vseredyni-nas-pro-vystavu-yany-tytar-enko-za-mifopemoyu-liny-kostenko/> (дата звернення: 03.03.2026).
62. Український театр анімації у європейських координатах: досвід та перспективи інтеграції. 2026. 18 квіт. 2 год. 44 хв. 20 сек. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JANAYG5Ppao> (дата звернення: 02.05.2026).
63. Фесенко С. Основи тренінгу і техніки актора театру ляльок. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2009. 64 с.
64. Фесенко С. Я. Школа лялькаря: від тренінгу до образу з лялькою : посібник / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ПромАрт, 2019. 129 с. : іл., фот.
65. Філіпова О. Оголошено лонгліст 8-го фестивалю-премії «ГРА»: у списку – 34 вистави. *Острів*. 2026. 2 квіт. URL: <https://www.ukr.net/news/details/society/116795795.html> (дата звернення: 08.05.2026).
66. Чайка Ю. Вже почалось мабуть майбутнє : літ.-сценіч. композиція. Хмельницький, 2024. 19 с.
67. Чайка Ю. Інтерв'ю : від 20.10.2024 / взяла Я. Титаренко. Хмельницький, 2024. 4 с. (Архів авторки).

68. Чернявська С. М., Шокуров О. В., Дяченко О. В. Інтертекстуальність у сучасній літературі: традиції і новаторство. *Вчені зап. Таврійськ. нац. ун-ту імені В. І. Вернадського. Сер.: Філологія. Журналістика*. 2025. Т. 36 (75), № 2, ч. 1. С. 228–233.
69. Чим здивує «Золотий Лев-2025»: програма наймасштабнішої театральної події Львова. *Гал-інфо*. 2025. 12 верес. URL:[https://galinfo.com.ua/news/chym\\_zdyvuie\\_zoloty\\_lev2025\\_programa\\_naymasshtabnishoi\\_teatralnoi\\_podii\\_lvova\\_438955.html](https://galinfo.com.ua/news/chym_zdyvuie_zoloty_lev2025_programa_naymasshtabnishoi_teatralnoi_podii_lvova_438955.html) (дата звернення: 20.01.2026).
70. Шапошніков Д. Вистава Чернігівського обласного театру ляльок здобула перемогу в чотирьох номінаціях всеукраїнського фестивалю. *Суспільне*. Чернігів. 2025. 17 трав. URL:<https://suspilne.media/chernihiv/1017373-vistava-chernigivskogo-oblasnogo-teatru-lalok-zdobula-peremogu-u-cotiroh-nominaciiah-vseukrainskogo-festivalu/> (дата звернення: 20.11.2025).
71. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 6-те вид., переробл. і доповн. Київ : Знання, 2008. 310 с.
72. Шутова О., Титаренко Я. «Гравітація – 2025»: формування нової методології українського театру ляльок. *Просценіум*. 2025. № 1-3 (72-74). С. 128–135.
73. Щукіна Ю. Відображення досвіду російсько-української війни у постановках театрів ляльок України 2022-2023 років. *Філософія і гуманізм*. 2023. 1 (17). С. 40–49.
74. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття : навч.-метод. посіб. Харків : Колегіум, 2023. 280 с.

75. Щукіна Ю., Аннічев О. Взаємодія режисера з композитором у виставах Оксани Дмитрієвої (2022–2025 рр.). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2025. Вип. 77. С. 181–196.
76. Яка кількість людей з інвалідністю в Україні у 2025 році. INVAK.INFO : інформаційне агентство та портал для людей з інвалідністю. 2025. 3 груд. URL: <https://invak.info/novosti/yaka-kilkist-lyudej-z-invalidnistyu-v-ukrayini-u-2025-rotsi.html> (дата звернення: 27.04.2026).
77. Bajka o Marze : XIII MFTU «Wschód-Zachód», 25 kwiet. 2026 r. *Biletomat.pl* URL: <https://biletomat.pl/wydarzenia/bajka-o-marze-xiii-mftu-wschod-zachod-31080> (data dostępu: 08.05.2026).
78. Marcel Black Theatre. *World Encyclopedia of Puppetry Art*. 2009. URL: <https://wepa.unima.org/en/black-theatre/> (date of access: 08.05.2026).
79. Shapovalova N. Puppet Theatre of Independent Ukraine. *Teatr Lalek*. 2022. № 2–3 (148–149). P. 81–84.

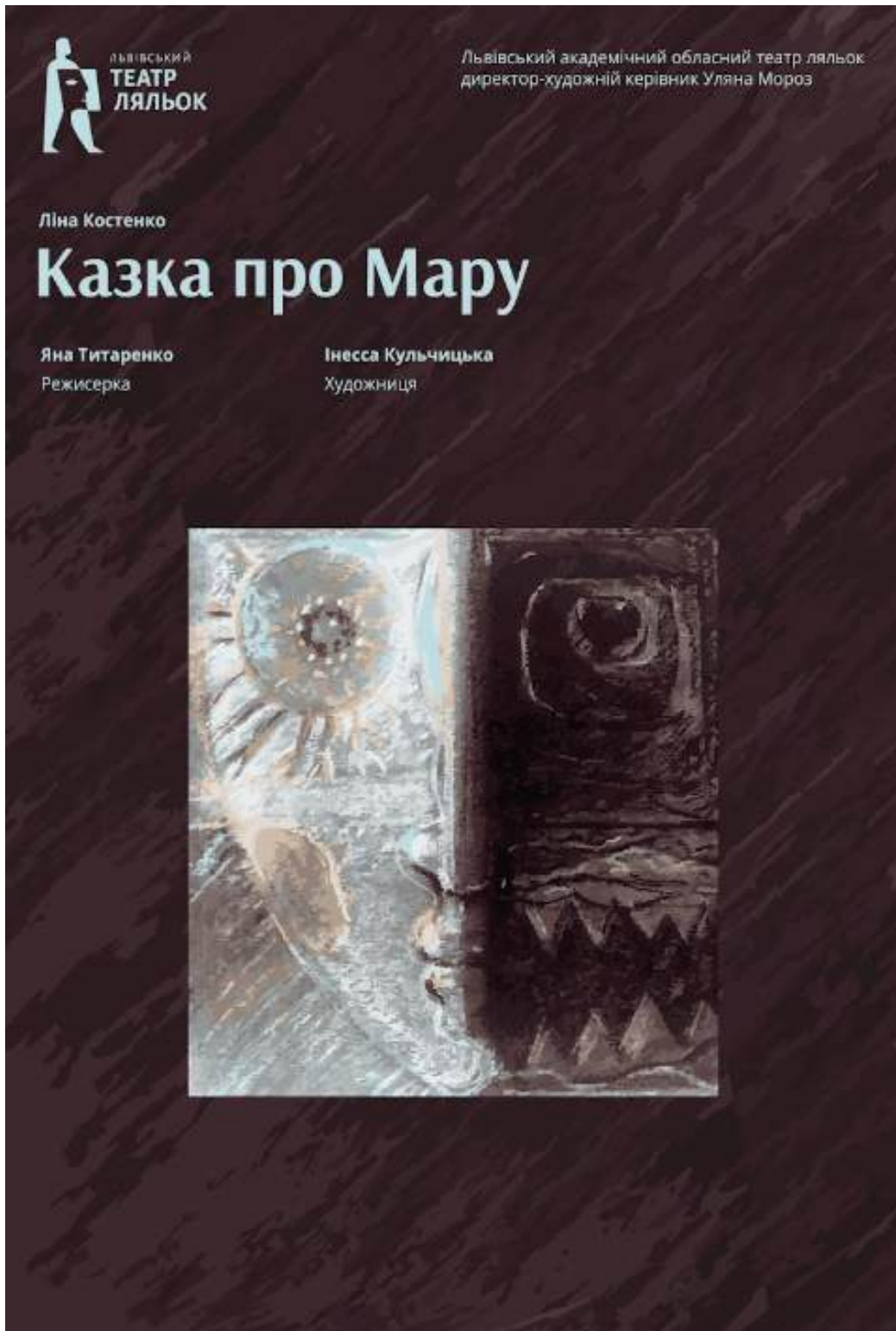
## ДОДАТКИ

Додаток А

Афіші\* до вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
Львівського академічного театру ляльок



\*Театр вперше використовує два варіанти афіш до вистави зі зверненням до різної вікової категорії глядачів



\*Театр вперше використовує два варіанти афіш до вистави зі зверненням до різної вікової категорії глядачів

Додаток Б  
Програмка до вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
Львівського академічного театру ляльок




## Казка про Мару

Міфопоема Ліни Костенко


У темних лісах і широких степах, де ніч шепоче крізь трави, а світлячки малюють дорогу, живе давня історія про дівчину Марисю. Люди прозвали її Марою, бо її обличчя було дволиким: одна половина світилася ніжною красою, а інша - лякала потворністю.

У пошуках зцілення Марися звертається до Мудрої Баби - всесильної у поганих справах і безпорадної у добрих. Саме вона відсилає дівчину до Дурного Чоловіка, який завжди готовий допомогти. Він пропонує Марисі вроду, але в обмін зажене потворність у її душу. Тут і розкриється відповідь на головне питання: чи справді зовнішня краса не варта нічого, якщо серце гниле?

У виставі оживає тривожна поетика тексту: темрява й світло переплітаються, ляльки дивують своєю красою й химерністю, а сцена нагадує місце, де казка стикається з притчею, а дитячий світ - із дорослими питаннями.

**Ролі виконують:**  
Наталія Дяченко  
Тетяна Лубенець  
Анна Назаревич  
Софія Мокрик  
Ірина Остюк  
Ангела Семчук

**Авторка - Ліна Костенко**  
**Режисерка - Яна Титаренко**  
**Художниця - Інесса Кульчицька**

## Казка про Мару

Міфопоема Ліни Костенко

У темних лісах і широких степах, де ніч шепоче крізь трави, а світлячки малюють дорогу, живе давня історія про дівчину Марисю. Люди прозвали її Марою, бо її обличчя було дволиким: одна половина світилася ніжною красою, а інша - лякала потворністю.

У пошуках зцілення Марися звертається до Мудрої Баби - всесильної у поганих справах і безпорадної у добрих. Саме вона відсилає дівчину до Дурного Чоловіка, який завжди готовий допомогти. Він пропонує Марисі вроду, але в обмін зажене потворність у її душу. Тут і розкриється відповідь на головне питання: чи справді зовнішня краса не варта нічого, якщо серце гниле?

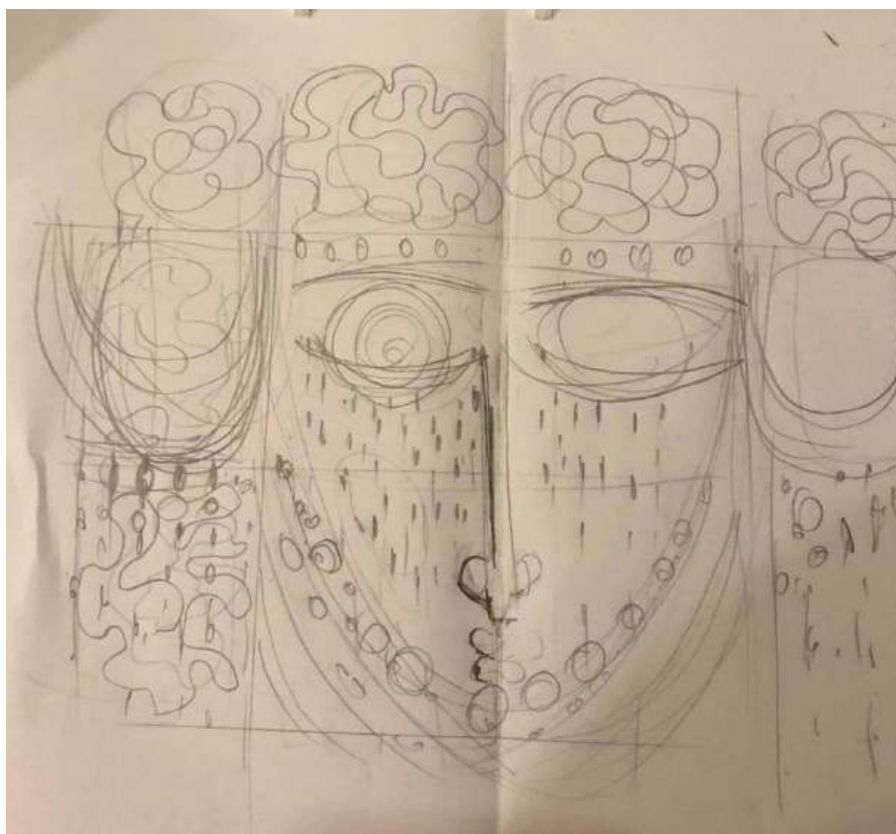
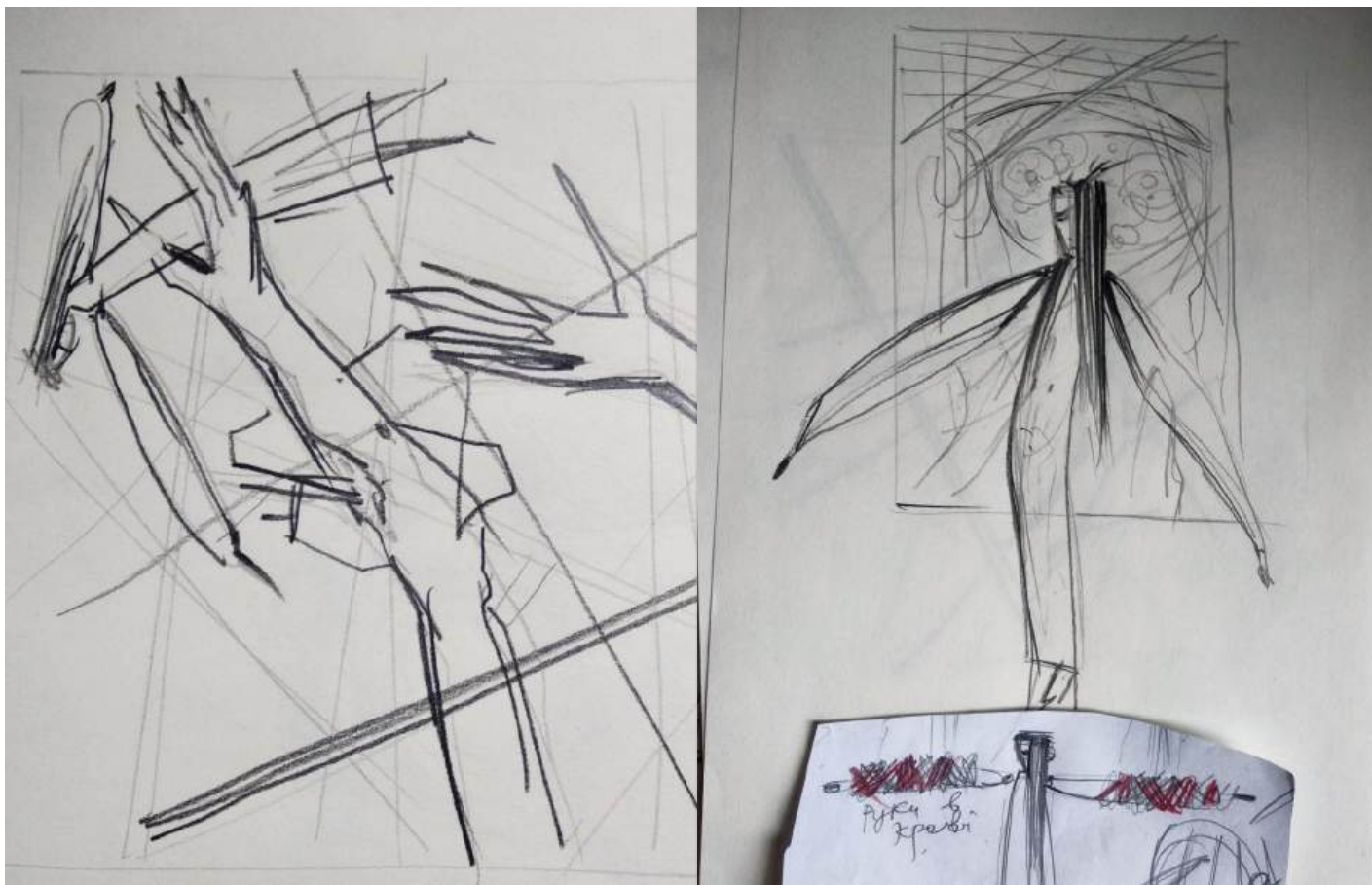
У виставі оживає тривожна поетика тексту: темрява й світло переплітаються, ляльки дивують своєю красою й химерністю, а сцена нагадує місце, де казка стикається з притчею, а дитячий світ - із дорослими питаннями.

**Ролі виконують:**  
Наталія Дяченко  
Тетяна Лубенець  
Анна Назаревич  
Софія Мокрик  
Ірина Остюк  
Ангела Семчук

**Авторка - Ліна Костенко**  
**Режисерка - Яна Титаренко**  
**Художниця - Інесса Кульчицька**

Додаток В  
Ескізи сценографії\* до вистави “Казка про Мару”,  
Львівського академічного театру ляльок





\*Сценографка вистави – Інесса Кульчицька

Додаток Г  
Макет сценографії до вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
Львівського академічного театру ляльок



Додаток Д  
Фото\* з вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
Львівського академічного театру ляльок



Акторки вистави зліва на право Ірина Остюк, Тетяна Лубнець, Софія Мокрик, Анна Назаревич, Наталія Дяченко

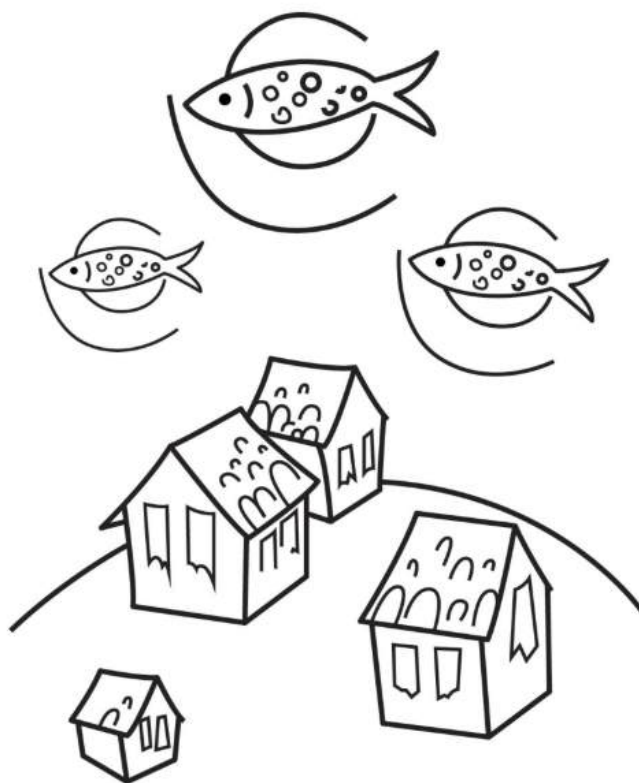
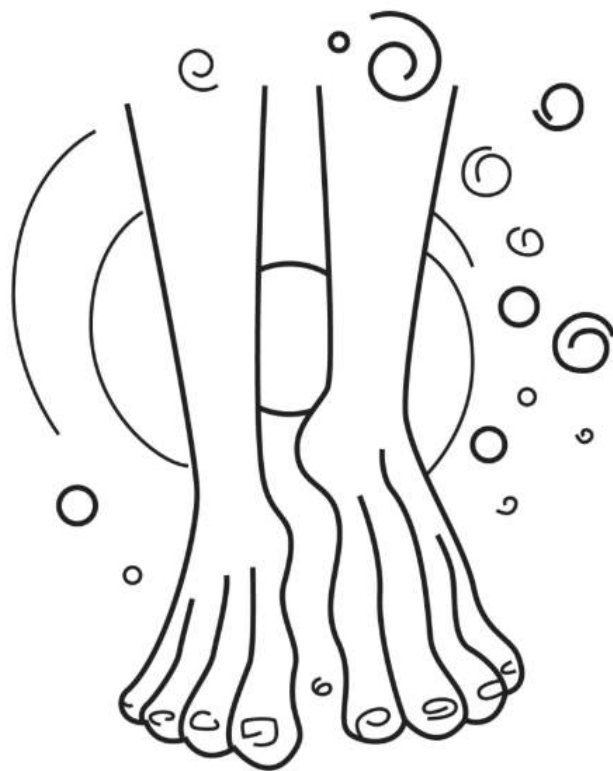






\* Авторка фото - Христина Король

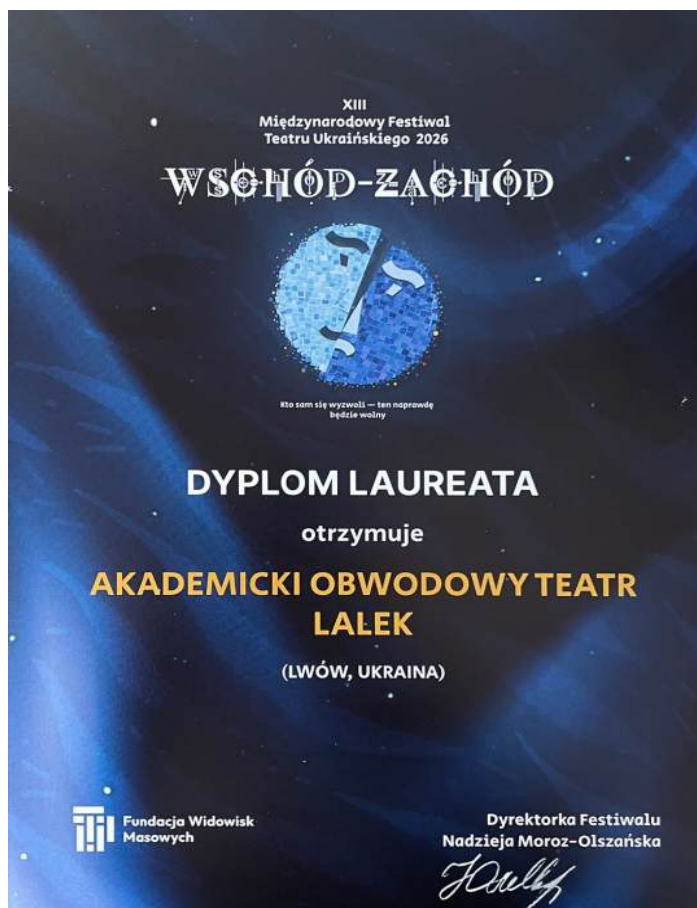
Додаток Е  
 Промоційні елементи\* до вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
 Львівського академічного театру ляльок



\*Стікерпак та розмальовка для глядачів вистави



Додаток Ж  
Дипломи вистави “Казка про Мару” Ліни Костенко,  
Львівського академічного театру ляльок



Додаток 3

Афіша\* до вистави “Лабіринти мистецтва” за поезією Ліни Костенко, ЛНУ імені Івана Франка, студентська група лялькарів “Ти та Ляльки”



\* Автор афіші - Владислав Лянг

Додаток И  
Програмка до вистави “Лабіринти мистецтва” за поезією Ліни Костенко,  
ЛНУ імені Івана Франка, студентська група лялькарів “Ти та Ляльки”

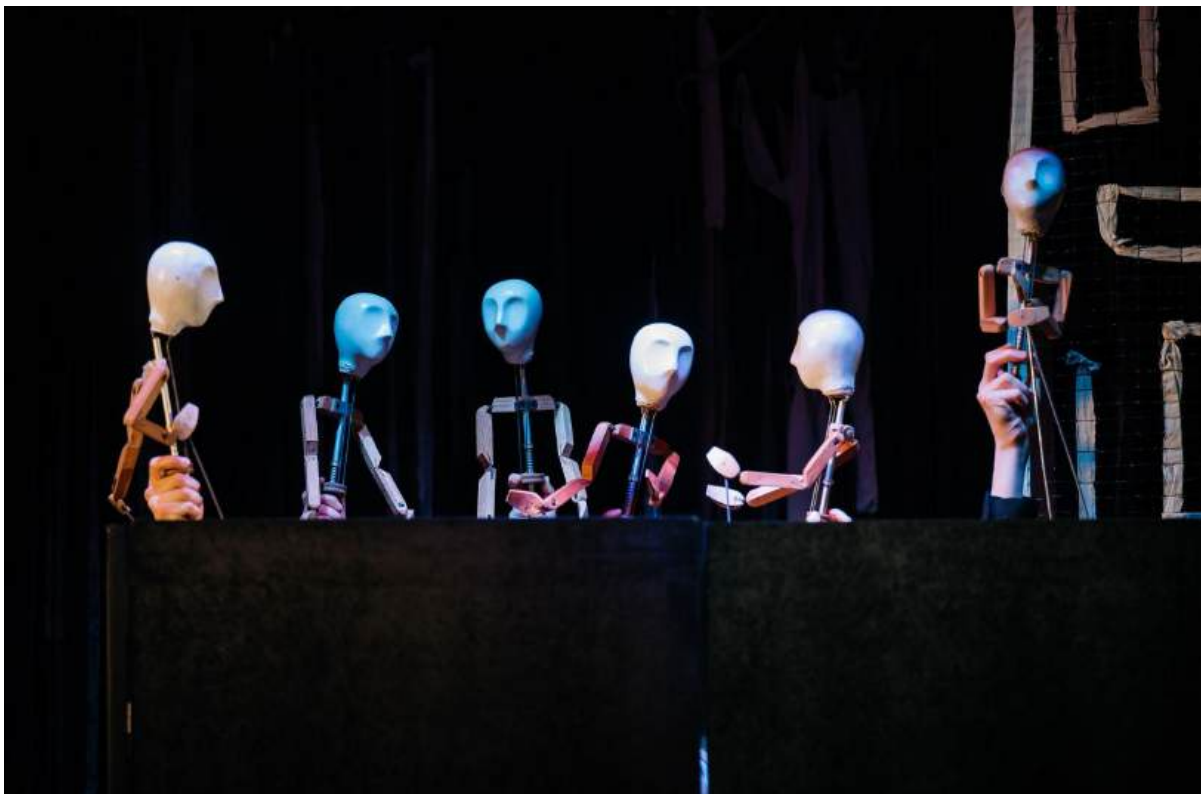


ПОЧАТОК	
I. «ЩОСЬ НА ЗРАЗОК БАЛАДИ» <i>ВИКОНУЮТЬ УСІ СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	
2. «ДІАЛОГ В ПАРИЗЬКОМУ САЛОНІ» ВИКОНУЄ - ЯЦЕНКО Д. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	3. «І ТІЛЬКИ ЗЛІСТЬ БУВАЄ ГЕНІАЛЬНА» ВИКОНУЄ - БУДИНЧУК Я. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
4. «ХИМЕРНА. ВАЖКА. ВИБУХОВА» ВИКОНУЄ - СТРОГУШ С. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	5. «ВАН ГОГ» ВИКОНУЮТЬ - ОСТЮК І. ТА МИХАЙЛИШИН І. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
6. «СМЕРТЕЛЬНИЙ ПАДЕГРАС» ВИКОНУЄ - МИХАЙЛИШИН І. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	7. «О. НЕ ВЗИСКУЙ ГРІКОГО МЕДУ СЛАВИ» ВИКОНУЄ - ВАСИЛИХА Ю. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
8. «УМИРАЮТЬ МАЙСТРИ» <i>ВИКОНУЮТЬ УСІ СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	
9. «ГОТИЧНІ СМЕРЕКИ» ВИКОНУЄ - МИХАЙЛИШИН І. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	10. «СІРЕ МІСТО. БЕТОННА МАРО.» ВИКОНУЄ - БУДИНЧУК Я. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
II. «ВСЕ БІЛЬШЕ НА ЗЕМЛІ ПОЕТІВ...» «МИ МОВЧИМО - ПОЕЗІЯ І Я» ВИКОНУЮТЬ - ЛЯНГ В. ТА ВАСИЛИХА Ю.	
12. «ЧЕКАЮ ДНЯ, КОЛИ СОБІ СКАЖУ: ОЦЯ СТРОФА. НАРЕШТІ, ДОСКОНАЛА» ВИКОНУЄ - БУДИНЧУК Я. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	13. «ТОЙ КЛАВЕСИН І ПЛАКАВ. І ПЛЕКАВ» ВИКОНУЄ - ЛЯНГ В. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
14. «КОЛИ ВЖЕ ЛЮДИ ОБЛЯГЛИСЯ СПАТИ» ВИКОНУЄ - ОСТЮК І. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	15. «СНІГ У ФЛОРЕНЦІ» УРИВОК З ПОЕМИ ВИКОНУЄ - ОСТЮК І. <i>І СТУДЕНТИ КУРСУ</i>
16. «ПОЕЗІЯ ЗГУБИЛА КАМЕРТОН» <i>ВИКОНУЮТЬ ВСІ СТУДЕНТИ КУРСУ</i>	
АКТОРИ: БУДИНЧУК ЯНА ВАСИЛИХА ЮЛІЯ ОСТЮК ІРИНА МИХАЙЛИШИН ІВАН ЛЯНГ ВЛАДИСЛАВ СТРОГУШ СОФІЯ ФІЛІНА ТАІСІЯ ЯЦЕНКО ДЕНИС	РЕЖИСЕРКА - ТИТАРЕНКО ЯНА СЦЕНОГРАФКА - КУЛЬЧИЦЬКА ІНЕССА СВІТЛО - МАРГО МІЛОСТНА ЗВУКООПЕРАТОР - АНДРІЙ ФЕДОРЕНКО

## Додаток І

Фото\* до вистави “Лабіринти мистецтва” за поезією Ліни Костенко, ЛНУ імені Івана Франка, студентська група лялькарів “Ти та Ляльки”





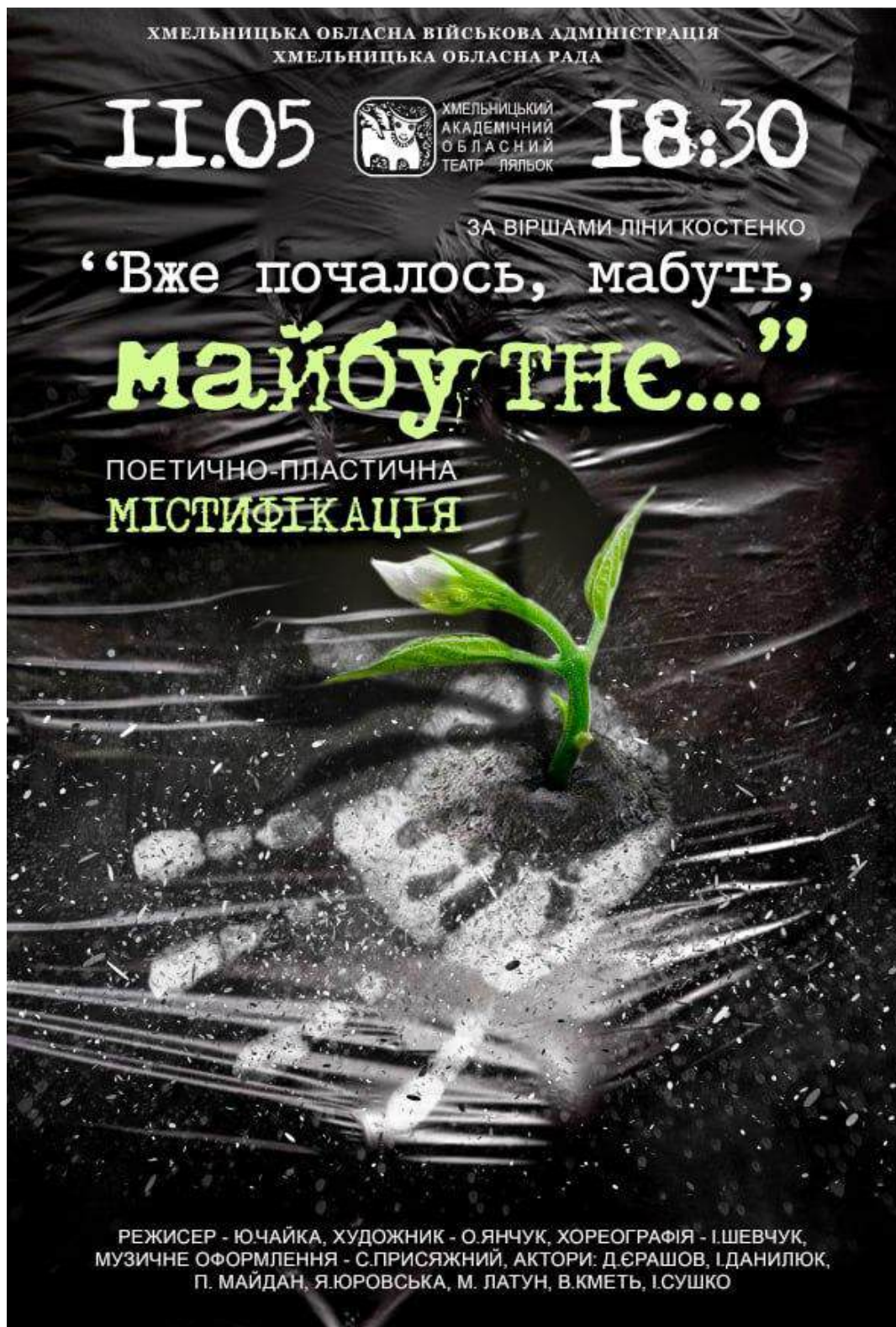
\* автори фото Ніна Даниш та Тіберій Шютів

## Додаток І

Дипломи вистави «Лабіринти мистецтва» за поезією Ліни Костенко, ЛНУ імені Івана Франка, студентська група лялькарів «Ти та Ляльки»



Додаток Й  
 Афіша\* до вистави “Вже почалося, мабуть, майбутнє”  
 за віршами Ліни Костенко,  
 Хмельницького академічного театру ляльок



\* авторка афіші Олена Янчук

Додаток К  
Фото\* до вистави “Вже почалося, мабуть, майбутнє”  
за віршами Ліни Костенко,  
Хмельницького академічного театру ляльок





\*Фото надані Хмельницьким академічним обласним театром ляльок