

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ
ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ
КАФЕДРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ**

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

(Анотація до демонстрації творчого проєкту:

(“Створення сценічного образу Софії у моновиставі за мотивами п’єси
Івана Карпенка-Карого “Безталанна”: аналіз і сценічне втілення”)

Виконала:

студентка 4 курсу, групи БАМП 1-22
спеціальності - 026 Сценічне мистецтво
ОП «Акторська майстерність та
продюсування»

Ларіонова Дар’я Олександрівна

Керівник творчого проєкту -

доцент кафедри, заслужений артист
України

Довженко В’ячеслав Валерійович

Посилання на відеофіксацію творчого проєкту:

<https://youtu.be/LQiTwrrhrLM?si=i56Jl7xZrAtYb19B>

Київ 2026

ЗМІСТ

ВСТУП	3
1. АНАЛІЗ П'ЄСИ.....	5
1.1 Загальні відомості про п'єсу та її актуальність	5
1.2 Літературний аналіз	8
1.3 Висновок	15
2. АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ ТА РОЛІ	17
2.1 Робота над образом	17
2.2 Практичний етап роботи. Отримання результатів. Втілення задуму	21
2.3 Розвиток ролі під час роботи над виставою. Включення в загальну концепцію вистави	26
2.4 Підсумковий аналіз роботи над роллю.....	29
2.5 Висновок	31
3. МЕТОДИ АНАЛІЗУ ТА ПОШУКІВ	33
3.1 Акторські техніки застосовані у створенні ролі.....	33
3.2 Вплив спеціальної літератури на пошуки та створення персонажа	36
3.3 Висновок	38
4. ОЦІНКА РЕЗУЛЬТАТІВ. ВИСНОВКИ	41
4.1 Оцінка власних результатів та успіхів.....	41
4.2 Загальні висновки.....	43
ДЖЕРЕЛА	45
ДОДАТКИ.....	47

ВСТУП

Простір сцени, що стискається до масштабів однієї людської долі, завжди вимагає від митця особливої сміливості, адже в камерному форматі неможливо сховатися за пишними декораціями чи масовими сценами. Коли класичне побутове полотно, подібне до драми Івана Карпенка-Карого «Безталанна», перетворюється на моноспектакль, відбувається не просто скорочення тексту, а справжній тектонічний зсув у сприйнятті сюжету. Звичні для українського театру дев'ятнадцятого століття етнографічні деталі, соціальні суперечки та гамірні сільські сходини відходять на задній план, поступаючись місцем гострому, майже хворобливому зануренню у внутрішній світ людини. У центрі цього художнього всесвіту залишається Софія, чия особиста катастрофа з окремого елемента складної інтриги стає єдиною смисловою віссю всього дійства. Така трансформація дозволяє вилучити з першоджерела все випадкове, побутове й заземлене, оголюючи чисту суть людського страждання.

Дослідження цієї сцени крізь призму одного актора вимагає відмови від традиційного погляду на Софію як на пасивну, безвільну жертву обставин чи жорстоких знущань свекрухи. Формат моноісповіді підносить її історію до рівня екзистенційної драми, де кожен крок, кожне слово й кожна довга пауза маркують етапи руйнування людської душі. Головним предметом аналізу тут стає не зовнішній тиск селянського укладу, а те, як цей тиск відбивається у свідомості героїні, як він деформує її віру в добро та любов. При цьому виникає унікальний драматургічний феномен, коли присутність інших дійових осіб, зокрема Варки, не зникає безслідно, а трансформується у внутрішні голоси та спогади, які розривають простір вистави. Текстове розширення, за якого ми змушені постійно озиратися на оригінальний текст п'єси, допомагає зрозуміти глибинні мотиви цих емоційних сплесків, роблячи кожную лаконічну репліку на сцені верхівкою величезного психологічного айсберга.

Мета цього аналізу полягає в тому, щоб покроково простежити, як саме через зіткнення двох протилежних жіночих начал кристалізується трагічна велич Софії. Для цього необхідно вирішити низку взаємопов'язаних завдань, першим із яких є розкриття самої природи монотипу як інструменту максимальної психологізації тексту. Рухаючись далі, ми маємо дослідити, як агресивний, пристрасний монолог Варки стає тим деструктивним імпульсом, що руйнує крихкий світ Софії, та як актриса за допомогою пластики й голосу утримує фокус уваги на стражданнях головної героїні. Завершальним кроком стане аналіз композиційної синусоїди вистави — від ілюзорного, майже дитячого щастя Софії через її божевілля з розсипанням насіння до фінальної агонії та жаху перед неминучою загибеллю.

Науковий погляд на цю проблему дозволяє вперше відійти від шаблонів сухих літературознавчих методичок і подивитися на текст як на живу, пульсуючу театральну матерію. Поєднуючи аналіз тексту з розумінням законів сцени, ми прагнемо довести, що моноспектакль здійснює важливу естетичну переоцінку класики, виводячи на перший план сакральну чистоту Софії, яка виявляється занадто крихкою для цього світу. Практична цінність такого підходу очевидна для кожного, хто намагається повернути класичним образам їхнє первісне, неочищене від живих емоцій звучання, допомагаючи акторові знайти точні психологічні орієнтири у камерному просторі.

1. АНАЛІЗ П'ЄСИ

1.1 Загальні відомості про п'єсу та її актуальність

Поява драми «Безталанна» наприкінці дев'ятнадцятого століття стала знаковою віхою для всієї української драматургії, оскільки Іван Карпенко-Карий зумів вийти за межі звичного на той час етнографічно-побутового театру, запропонувавши глядачеві напружену психологічну дилему. Першопочаткова назва твору, відома як «Хто винен?», безпосередньо апелювала до глибинного внутрішнього конфлікту, який автор не намагався розв'язати простим поділом персонажів на однозначно позитивних чи негативних [9]. Письменник свідомо відмовився від плакатних звинувачень, перенісши центр ваги із зовнішніх обставин, на кшталт бідності чи соціальної нерівності, у площину людської глухоти, гордості та фатальних помилок. Традиційна сценічна історія «Безталанної», започаткована корифеями українського театру, тривалий час тяжіла до побутової конкретизації та мелодраматизму, де акцент зміщувався на етнографічну вірогідність, народні пісні та зовнішній малюнок селянського життя. Проте такий підхід нерідко звужував масштаб драматургічного мислення Карпенка-Карого [1], ховаючи за яскравими жупанами та хустками глибинну психологічну архітектуру твору, яка за своєю суттю наближається до античної трагедії рок-фатуму. Сучасна театральна практика вимагає радикального відходу від ілюстративності на користь деконструювання класичного тексту, де камернізація простору та мінімалізація побутових атрибутів дозволяють оголити чисті ментальні структури персонажів. У цьому контексті перехід від багатофігурної драми до суворої форми моновистави є не просто формальним експериментом, а методологічно виправданою спробою дистилювати першоджерело, звільнити його від нашарувань архаїчного побутовизму [6] та перетворити зовнішній подієвий ряд на низку внутрішніх катастроф, що розгортаються у свідомості виконавця. Селянське середовище тут слугує не просто колоритним тлом з піснями й вишиванками, а замкненою, монолітною

системою, де патріархальні закони й громадська думка стають залізничними рейками, з яких герої не здатні зійти без ризику для власного життя. Каталізатором трагедії виступає не стільки лиха доля, скільки трагічне непорозуміння між Гнатом і Варкою, що запускає ланцюгову реакцію, у якій Софія опиняється найбільш беззахисною ланкою.

Актуальність цього класичного тексту в сучасному культурному просторі не лише не згасає, а й набуває нових, гостріших відтінків, особливо коли ми розглядаємо його крізь призму екзистенційних викликів сьогодення. Сьогодні, коли суспільство перенасичене інформаційним шумом, а людська відчуженість і нездатність до справжньої емпатії стають глобальною проблемою, історія Софії звучить дивовижно сучасно. Окрім того, лаконічний та максимально спресований формат короткометражної моновистави стає дієвим художнім інструментом у контексті подолання так званої «брейнрот-культури», яка дедалі глибше вражає свідомість сучасного глядача, зокрема молоді. В епоху кліпового сприйняття, тотальної фрагментації мислення та катастрофічного зниження здатності до тривалої концентрації уваги, традиційна багатоактова постановка ризикує втратити комунікативний міст із залом. Натомість дистильована, есенціальна сценічна мініатюра діє як інтелектуальний та емоційний концентрат. Вона не дозволяє увазі розсіюватися на другорядні побутові деталі, а миттєво занурює реципієнта у фокус екзистенційного занепокоєння. Таке свідоме ущільнення сценічного часу та простору трансформує виставу на специфічний терапевтичний акт, що протистоїть інформаційному перенасиченню та стимулює повернення до глибокого, усвідомленого сприйняття психологічного театру [2]. Конфлікт п'єси переростає рамки реалістичної драми позаминулого століття й стає універсальним дзеркалом, у якому відбивається вічна трагедія чистої, емоційно відкритої душі, що опинилася в оточенні людей із деструктивним, егоїстичним світосприйняттям. Світ «Безталанної» — це простір, де любов замість того, щоб зцілювати й дарувати свободу, перетворюється на інструмент поневолення, помсти та психологічного тиску. У

сучасному вимірі ця колізія прочитується не просто як сімейний розлад, а як клінічна картина маніпулятивних стосунків, де кожен крок Гната чи Варки є проявом егоцентричного неврозу. Любов у їхній інтерпретації позбавлена жертвності; вона стає формою агресивного самоствердження та експлуатації чужого емоційного ресурсу. Замість відкритого діалогу герої обирають тактику глухого емоційного шантажу, пасивної агресії та газлайтингу, що призводить до повного руйнування особистісних кордонів Софії. Така інтерпретація дозволяє декустуризувати архаїчні поняття «любові-страждання», виявивши за ними приховані механізми токсичної залежності, де один партнер свідомо чи несвідомо знищує іншого задля компенсації власних внутрішніх дефіцитів. Філософський масштаб трагедії Карпенка-Карого полягає в тому, що він задовго до появи сучасних психоаналітичних теорій зумів наочно продемонструвати, як деструктивні патерни поведінки здатні отруїти та випалити навколишній соціокультурний простір [5], роблячи загибель найслабшої ланки невідворотною фінальною крапкою. Саме ця трансформація почуття з животворної сили в руйнівний аб'юз, як назвали б це сучасні дослідники, робить аналіз характерів п'єси надзвичайно важливим для розуміння природи людських взаємин у будь-яку епоху.

Особливе місце в цій драматургічній структурі посідає постать Софії, чий образ вимагає детального переосмислення поза межами застарілих літературних канонів, що таврували її як безвільну, плаксиву жертву. Її вразливість і лагідність є виявом не слабкості, а унікальної внутрішньої екології душі, здатної на беззастережну довіру та щирість, які патріархальне суспільство сприймає як дефект і привід для експлуатації. На протигагу агресивному пресингу з боку свідомості Варки та руйнівній інфантильності Гната, Софія уособлює крихку гармонію, яка приречена на загибель у світі, де домінує право сильного та егоїстичні амбіції. Її екзистенційне самотнє протистояння патріархальному натовпу виявляє не пасивність, а приховану духовну стоїчність, оскільки Софія до останнього моменту відмовляється переймати руйнівні

правила гри оточення. Для актора такий підхід кардинально змінює вектор роботи: замість ілюстрації зовнішніх сліз та побутової безпорадності виникає завдання зіграти трагедію свідомого вибору чистоти, яка в реаліях агресивного середовища стає фатальною [8]. Трагічний фінал Софії — це не капітуляція слабкості, а жертвне згоряння абсолютної щирості, що робить її образ камертоном гуманізму для всього драматургічного всесвіту п'єси. Дослідження цього персонажа саме зараз дозволяє виявити, як класична українська драма випереджала свій час, створюючи глибокі психотипи, що й досі відгукуються в серці глядача під час кожної нової театральної інтерпретації, змушуючи знову й знову шукати відповідь на те саме пророче авторське запитання про винуватців людського нещастя.

Таким чином, комплексне переосмислення драми «Безталанна» через призму викликів сучасної сцени доводить, що за побутовою фабулою Карпенка-Карого приховано позачасовий міф про зіткнення людських архетипів. Для виконавця моновистави аналіз цього матеріалу відкриває унікальне дослідницьке поле, де головна мета полягає не у відтворенні історичного етносу, а в оголенні універсальних психологічних механізмів, які й сьогодні керують людськими вчинками. Подальше вивчення та сценічне втілення зазначених характерів вимагає від актора глибокої деконструкції літературної основи, перетворення зовнішнього діалогу на внутрішній конфлікт і пошуку точних психофізичних еквівалентів, що здатні передати масштаб цієї соціально-психологічної катастрофи в сучасному сценічному просторі.

1.2 Літературний аналіз

Літературознавчий та режисерський аналіз тексту в межах підготовки моновистави вимагає специфічного методологічного інструментарію, оскільки першоджерело зазнає суттєвої композиційної та архітектонічної деконструкції. Перехід від канонічної структури п'єси на п'ять дій до концентрованого монологічного простору передбачає не механічне скорочення реплік, а

перекодування епічної та діалогічної напруги у внутрішньоособистісний конфлікт. У традиційній драмі «Безталанна» подієвий ряд рухається завдяки безпосередній взаємодії великої кількості персонажів, кожен з яких є носієм окремої соціальної чи психологічної лінії. У процесі створення авторської сценічної адаптації для одного виконавця вся ця багатовекторна система зовнішніх зіткнень імплодує — згортається всередину свідомості центральної героїні, де зовнішні репліки партнерів трансформуються у фантомні спогади, ехо колишніх образ чи ментальні пастки [20].

Художня структура «Безталанної» тримається на ретельно вибудованій системі контрастів, де кожен характер є не просто життєвим психотипом, а окремим вектором ставлення до світу та любові. Головний композиційний вузол твору зав'язується навколо емоційного трикутника, в якому Софія та Варка виступають двома протилежними полюсами жіночності, а Гнат стає нестабільною, коливальною масою між ними [9]. Автор свідомо відмовляється від зовнішнього змалювання побутових дрібниць як першопричини нещастя, переводячи літературний аналіз у площину дослідження душевних деформацій. Драматизм ситуації посилюється тим, що кожен із персонажів діє у межах власної правди та егоїстичного розуміння щастя, через що їхні прагнення неминуче перетворюються на взаємне нищення, де крихка і чиста душа Софії виявляється під найважчим ударом.

Жанрова природа «Безталанної» виходить далеко за межі звичної для тогочасного українського театру соціально-побутової драми, підносячись до масштабів справжньої психологічної трагедії. Карпенко-Карий використовує знайомі глядачеві реалії селянського повсякдення лише як зовнішню оболонку, всередині якої пульсує складний та безкомпромісний конфлікт. Тут немає класичного для мелодрами поділу на біле та чорне, а фатальний фінал зумовлений не стільки зовнішніми перешкодами, скільки внутрішньою неможливістю героїв подолати власні пристрасті та егоїзм. Автор майстерно доводить, що побутові негаразди й родинні чвари стають смертельними лише

тоді, коли вони накладаються на глухоту людських сердець. У цьому сенсі п'єса демонструє унікальний синтез реалістичного змалювання середовища та високої трагедійної напруги, де кожен крок персонажів наближає неминучу катастрофу, роблячи Софію сакральною жертвою цієї замкненої соціальної системи.

Образ Варки в оригінальному тексті постає уособленням стихійної, пристрасної та владної натури, для якої кохання є формою володіння та самоствердження. Вона не здатна змиритися із втратою Гната, а її почуття, отруєні ревностями й ураженою гордістю, швидко трансформуються у деструктивну силу. Варка діє активно, вона не чекає милості від долі, а намагається переламати обставини через коліно, використовуючи маніпуляції, таємні зустрічі та відкритий психологічний пресинг. Її репліки дихають викликом суспільству й прагненням повернути своє за будь-яку ціну, навіть якщо ціною стане руйнування чужого родинного вогнища. У цьому контексті Варка виступає як агресивний зовнішній чинник, хижак, чия поява в житті молодой родини оголює всі приховані тріщини в характері Гната і стає початком кінця для його законної дружини [16].

Гнат у цій координатній системі виявляє глибоку внутрішню слабкість і духовну незрілість, які зазвичай маскуються під маскою чоловічої рішучості. Його одруження із Софією є актом помсти Варці, спробою заглушити біль образи, що з самого початку прирікає цей шлюб на фальш і приховану напругу. Гнат виявляється нездатним оцінити ту жертвну, тиху любов, яку приносить у його дім Софія. Замість того, щоб стати захисником для своєї тендітної дружини перед нападками власної матері, Ганни, він піддається ностальгії за колишньою пристрасстю, виявляючи інфантильність та емоційну глухоту. Його вагання між двома жінками, таємні побачення з Варкою та нездатність розірвати це порочне коло роблять його не просто пасивним спостерігачем, а безпосереднім інструментом катування Софії, чиє життя він крок за кроком перетворює на пекло.

Особливу увагу під час текстової селекції та формування моно-сценарію було приділено збереженню логіки трагічного фатуму за повної відсутності фізичної присутності Гната та Варки на кону. Їхні постаті в екстрактованому тексті матеріалізуються виключно через призму сприйняття Софії, стаючи її суб'єктивними психічними проєкціями. Скорочуючи масивні побутові сцени, автор сценарію залишав лише ті текстові маркери, які виконують функцію «каталізаторів страждання». Таким чином, репліки Гната, що в оригіналі звучать як прояви інфантильного гніву чи каяття, у структурі моновистави перетворюються на зафіксовані у пам'яті Софії психологічні тригери, які вона змушена знову і знову рефлексувати [15]. Це дозволяє змістити фокус із зовнішнього сімейного скандалу на хроніку внутрішнього руйнування особистісних кордонів, де кожне згадане слово відсутнього партнера завдає реального психофізичного удару в момент мовлення.

Особливе, руйнівне місце у структурі цього художнього світу посідає Ганна, мати Гната, яка втілює в собі найгірші прояви патріархального родинного деспотизму та сліпого материнського егоїзму. Її образ є класичним уособленням упередженості й жорстокості, де кожне слово стає методичним інструментом для знищення невістки. Ганна з самого початку не приймає Софію, бачачи в її лагідності й тихій вдачі привід для щоденних дорікань та принижень. Замість того, щоб стати мудрою берегинею молодії сім'ї, вона свідомо роздухує вогонь недовіри між чоловіком і дружиною, постійно отруюючи свідомість сина натяками на «недолугість» або «відьмарство» Софії. Її деструктивна діяльність створює той нестерпний психологічний пресинг усередині хати, який позбавляє Софію останнього прихистку. Ганна діє як внутрішній ворог, що методично підточує сили головної героїні, готуючи ґрунт для її фінального божевілля, і робить це з упевненістю у власній правоті, прикриваючись авторитетом традиційного укладу.

У площині моновистави фігура Ганни зазнає найбільш радикальної внутрішньої трансформації. Акторське завдання тут полягає не в імітації

зовнішнього бабського деспотизму, а в передачі того нестерпного ментального шуму, який свекруха створює навколо Софії. У камерному сценарії репліки Ганни не звучать фізично — вони інтерпретуються як постійний, гнітючий фоновий гул патріархального соціуму, що звучить у голові головної героїні [3]. Методичні докори та звинувачення у «недолугості» перетворюються на нав'язливі аудіальні пастки, які Софія аутодеструктивно прокручує у своїй свідомості. Таким чином, домашній тиск матеріалізується через психофізичний стан самої виконавиці, що унаочнює процес поглинання залишків особистісної свободи героїні агресивним середовищем.

Постать Софії у цьому літературному розрізі є найскладнішою, адже її характер розкривається не через зовнішню дію чи агресію, а через надзвичайну глибину внутрішнього переживання. Вона приходить у дім Гната з абсолютною готовністю віддати себе без залишку, розчиняючись у коханні та прагненні створити гармонійний світ. Її лагідність і працьовитість — це не прояв рабської покори, а свідомий вибір чистої душі, яка вірить, що добром і терпінням можна здолати будь-яке лихо. Проте літературний аналіз оригінального тексту показує, що саме ця беззахисність і відсутність психологічної броні роблять її ідеальною мішенню. Софія стає точкою перетину двох руйнівних векторів: з одного боку її нівечить домашній деспотизм свекрухи, а з іншого — зрада чоловіка та підступність суперниці [17]. Її внутрішній світ піддається такому колосальному тиску, що фінальний розпад особистості стає неминучим наслідком зіткнення абсолютного світла з абсолютною егоїстичною темрявою оточуючих людей.

В основі драматургічного конфлікту п'єси лежить не просто змагання двох жінок за прихильність чоловіка, а значно глибше зіткнення активного, руйнівного егоїзму та пасивної, жертвовної любові. Варка в цьому протистоянні уособлює агресивну стихію почуття, яка вимагає абсолютного володіння і не рахується з руйнуванням чужих доль. Софія ж, навпаки, є носієм гармонійного, творчого начала, яке прагне зцілити світ навколо себе через прощення та самовіддачу. Трагедія полягає в тому, що в жорстких умовах патріархального

соціуму лагідність Софії виявляється безпорадною перед натиском агресивного егоцентризму її суперниці. Конфлікт виявляє страшну закономірність: чиста, позбавлена психологічного захисту душа приречена на знищення, якщо вона опиняється в середовищі, де щирість сприймається як слабкість, а любов перетворюється на зброю.

Ця руйнівна лінія знаходить своє ехо і в долях інших персонажів, де додатковими, але надзвичайно важливими векторами, що підкреслюють безвихідь становища Софії, є постаті Івана та Степана. Старий Іван, батько Софії, уособлює безсилу, беззахисну доброту, яка прагне щастя для своєї дитини, але виявляється абсолютно нездатною протистояти жорстоким законам оточення. Його любов до дочки є щирою і глибокою, проте патріархальна покірність громадській думці та небажання йти на відкритий конфлікт із родиною Гната паралізують його волю. Іван бачить страждання Софії, але його допомога обмежується лише пасивним співчуттям та запізнілими сльозами, що робить його трагічною фігурою батька, який мимоволі залишає свою дитину на поталу долі. На іншому полюсі сюжету перебуває Степан, чий раптовий призов у москалі стає фатальним тригером для всього емоційного вибуху. Степан уособлює стабільність, яка могла б утримати стихійну натуру Варки в межах норми, проте його насильницьке вилучення з простору селянської общини оголює приховані пристрасті. Його відсутність ламає крихку рівновагу, випускаючи на волю ревності та образу Варки, які в результаті обрушуються на голову ні в чому не винної Софії.

Для структури короткометражної моновистави лінії Івана та Степана також зазнають суттєвого стиснення, залишаючи по собі лише чисті смислові знаки. Безсила доброта старого Івана трансформується у внутрішній мотив безпорадності самої Софії, її туги за втраченим батьківським домом, який більше не є безпечним прихистком. Водночас постать Степана та його відхід у москалі зчитуються як фатальний поштовх до хаосу, що зруйнував зовнішній порядок. Вилучення цих персонажів як фізичних суб'єктів дії дозволяє

перетворити їхні сюжетні функції на чисті емоційні стани: монолог Софії акумулює в собі і запізнілі сльози батька, і некеровану стихію ревнощів, що лишилася після Степана, замикаючи весь зовнішній всесвіт драми на одній акторській точці [11].

Композиційна архітектура твору вибудована за принципом неблаганного звуження кола навколо Софії, де кожна наступна дія стає новим етапом її психологічного катування. Зав'язка, що криється у фатальному збігу обставин — призові Степана та поспішному весіллі Гната з гарячої образи, — одразу закладає міну уповільненої дії під фундамент нової родини. Розвиток подій перетворюється на хроніку повільного згасання головної героїні, де кульмінаційні моменти таємних зустрічей Гната й Варки чергуються з епізодами щоденного домашнього деспотизму Ганни. Автор свідомо веде глядача повз дрібні побутові сутички до найвищої точки емоційного зламу — моменту, коли Софія дізнається страшну правду про зраду чоловіка. Цей композиційний вузол стає моментом остаточного краху її всесвіту, перетворюючи розв'язку на неминучу, страшну агонію особистості. Карпенко-Карий вибудовує сюжетну лінію Софії не як послідовність зовнішніх дій, а як трагічну синусоїду внутрішнього надлому, де кожне ефемерне повернення надії лише сильніше підкреслює глибину фінальної катастрофи. Зміна літературної форми неминуче призводить до трансформації законів композиції в адаптованому моно-тексті, де починає діяти закон абсолютної концентрації [10]. Час стає суб'єктивним, ретардації (уповільнення дії) слугують для фіксації хворобливих станів душі, а кульмінація зміщується з моменту фізичного вбивства у площину остаточного емоційного надлому. Скорочення побічних сюжетних ліній дозволило позбутися побутової ілюстративності, завдяки чому літературна основа набула ознак експресіоністичної драми, де кожен монолог Софії є суцільним потоком свідомості, що балансує на межі між реальністю та афектом [7].

Таким чином, детальний аналіз характерів дозволяє побачити, що «Безталанна» — це не просто побутова драма про нещасливе заміжжя, а глибоке літературне дослідження суті людської жертвності. Карпенко-Карий майстерно доводить, що у світі, позбавленому чуйності та емпатії, найчистіші людські пориви приречені на трагічний фінал. Зіставлення образів Софії та Варки виявляє, що активне, егоїстичне зло завжди знаходить шлях для знищення пасивної, довірливої сили, якщо між ними немає надійної опори в особі зрілого та відповідального чоловіка. Цей висновок стає містком для розуміння того, чому режисери моноспектаклів так часто звертаються саме до цього сюжету, прагнучи очистити його від побутових нашарувань і показати трагедію Софії як універсальний міф про заклання чистоти.

1.3 Висновок

Комплексний розбір літературної першооснови дозволяє стверджувати, що драма «Безталанна» Івана Карпенка-Карого є унікальним зразком української класики, який за своєю внутрішньою напругою тяжіє до канонів високої психологічної трагедії. Автор свідомо змістив акценти з традиційного для театру дев'ятнадцятого століття етнографізму та соціальних декларацій у площину глибокого мікроаналізу людської душі, де головним джерелом катастрофи стає емоційна глухота та егоцентризм оточення. Дослідження системи персонажів крізь призму їхніх світоглядних орієнтирів виявляє жорстку архітектуру пастки, в якій опиняється Софія. Кожна дійова особа, від деструктивно-пристрасної Варки та інфантильного Гната до патріархально-жорстокої Ганни й безсило-доброго Івана, стає окремим вектором психологічного тиску, що методично руйнує життєвий простір головної героїні.

У центрі драматургічного конфлікту постає не банальне побутове непорозуміння, а глобальне, майже сакральне зіткнення активного руйнівного начала та пасивної жертвної любові. Софія уособлює крихку, гармонійну екологію душі, яка виявляється абсолютно беззахисною перед агресивними

маніпуляціями суперниці та щоденним пресингом родинного деспотизму. Композиційна структура твору, вибудована як неблаганне звуження кола навколо героїні, доводить, що за умов тогочасного патріархального соціуму щирість і безмежна довіра сприймаються як дефект, приречений на знищення. Фінальний розпад особистості Софії стає закономірним результатом зіткнення абсолютного світла з хижацькою природою людських пристрастей.

Цей глибокий літературознавчий контекст слугує необхідним теоретичним містком для розуміння логіки сучасних сценічних адаптацій. Стає очевидним, що радикальне стиснення багатофігурного полотна п'єси до формату камерного моноспектаклю є не просто технічним скороченням, а процесом дистиляції смислів. Коли з простору вистави вилучаються другорядні побутові лінії, трагедія Софії остаточно позбавляється заземленого реалізму й набуває ознак універсального міфу про заклання чистоти, де репліки інших персонажів трансформуються у внутрішні тригери, що змушують її переживати катастрофу власного всесвіту в межах однієї акторської сповіді.

2. АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ ТА РОЛІ

2.1 Робота над образом

Перенесення дії «Безталанної» у простір моносpektаклю вимагає від актора кардинальної перебудови мислення, за якої робота над образом перетворюється на вибудовування внутрішнього діалогу-протистояння в межах однієї свідомості. Сценарій моновистави відкривається контрастним експозиційним стрибком, що миттєво задає полярність двох жіночих характерів і водночас окреслює Софію як головний смисловий центр постановки. Перший монолог Софії: «Щаслива, сестро, така щаслива, що не знаю, як і сказати!» — дихає абсолютною, майже дитячою довірливістю та відкритістю світові. За допомогою методу текстового розширення стає очевидним, що ця лаконічна сцена стискає в собі перші акти оригінальної п'єси, де Софія, попри перші тривожні натяки та холодність чоловіка, щиро вірить у тривалість свого крихкого щастя. Її слова про Гната, який, за її ж твердженням, і любить, і жаліє, спасибі ему, та вигук «Боже, як гарно, коли любиш і тебе люблять, аж сльози від радощів навертаються!» — це не просто фіксація емоційного стану, а виявлення наївної, чистої природи героїні, яка повністю позбавлена егоїзму і готова розчинитися в коханні, обіцяючи: «Я ні йому, ні вам нічого не дам зробити біля хати, я все сама зроблю...». Цей зачин створює ефект максимального світла перед неминучим зануренням у темряву. У контексті методології К. Станіславського цей початковий етап вимагає від актора чіткого визначення надзавдання та наскрізної дії образу Софії, де генеральним вектором є тотальний захист гармонії та сакральності свого кохання [2]. Робота над цим фрагментом базується на залученні «магічного якщо б» та вибудовуванні детального внутрішнього монологу, який підживлює кожне вимовлене слово [10]. Складність полягає в тому, що виконавець має миттєво вибудувати навколо себе простір абсолютного спокою та світла, використовуючи прийоми

психофізичного звільнення м'язів, щоб контраст із подальшим деструктивним вибухом Варки мав характер нищівного художнього шоку [11].

Різка зміна позиції відбувається через миттєву трансформацію акторської пластики та погляду, коли на зміну лагідній Софії приходить деструктивна енергія Варки [14]. Перші ж репліки суперниці про те, що вона була щасливою лише поки Степан був дома, а Гнат ще не женився, виконують роль заклику до помсти. Конкретизація того, що фортуна повернулася другим боком, адже Степана взяли у москалі в той самий день, як Гнат женився на Софії, маркує фатальний часовий вузол вистави. Залишившись одною, Варка випускає на поверхню люту муку ревнощів. У контексті акторської роботи над роллю цей монолог досліджується не як самостійна лінія, а як потужний зовнішній імпульс, що оголює беззахисність Софії перед обличчям чужого егоцентризму. Зізнання Варки у ревнощах крізь фразу «Здається мені, що я ненавидю Гната, а серце кровію обливається, що він живе з другою!» демонструє хижацьку, владну природу її почуття, яке прагне володіти, а не дарувати. Фінальний акорд цього блоку — «О, чого б я не зробила, щоб тільки Гната причарувати до себе!! Я на погибель готова, мені тепер однаково!» — маркує появу незворотної загрози, яка йде напролом, абсолютно не зважаючи на те, що на її шляху стоїть чиста й безвинна душа законної дружини.

Наступний вкрадливий, спокусливий пасаж Варки, адресований невидимому Гнату, де вона згадує, що тепер стала гарною, бо не його, та закликає приходити до неї, поки вона сама, заглиблює глядача у передчуття катастрофи. Твердження «Я твоя суджена, а не Софія!» працює на загострення трагічного масштабу образу головної героїні, оскільки демонструє, у яке порочне коло обману її втягнуто без її відома. Варка кричить про свої права на чоловіка, благає взяти її тепер, поки немає Степана, і випити з неї кров її, марить утечею на край світу, щоб тільки сонце знало, де вони будуть жити удвох. Проте для актора цей вибух пристрасі суперниці є лише інструментом підсвічування тієї безмежної емоційної прірви, яка з кожною секундою шириться під ногами

нічого не підозрюючої Софії. Весь цей еротизований, егоїстичний напір Варки слугує дзеркалом, у якому майбутня жертва виглядає ще більш тендітною та приреченою. З погляду психотехніки актора, це ущільнення матеріалу ставить перед виконавцем надскладне завдання — роботу з уявним об'єктом за повної відсутності реального партнера на кону [13]. Актор змушений не просто транслювати пристрасть Варки, а самотужки матеріалізувати у свідомості глядача постать невидимого Гната, посилаючи імпульси в порожнечу сцени так, щоб вона набувала фізичної відчутності [18]. Це вимагає граничної концентрації внутрішньої уваги та фіксації погляду на конкретних точках простору, де фантомна присутність чоловіка стає тригером для чергового мовленнєвого напливу суперниці, загострюючи драматизм її егоцентричного монологу [20].

Повернення до образу Софії після глибокої паузи ознаменовується різким психологічним зсувом у бік прихованого надлому. Її дитяча гра-співанка з проханням розмалювати все квітками і півниками та божевільне розсипання насіння з двох рук є геніальним драматургічним прийомом виходу з реальності. Запитуючи Гната, чи весело йому з нею так, як їй з ним, та розпачливо вигукуючи «Чого ж ти мовчиш? Говори, смійся, шуткуй!», Софія інтуїтивно відчуває його внутрішню відсутність і холод, але її психіка намагається захиститися ілюзіями про майбутнє багатство, купівлю коней та щасливе життя з батьком. Це не просто монолог, це афективна спроба вхопитися за повітря, коли земля вже тікає з-під ніг [15]. Перехід від марення до страшного усвідомлення реальності відбувається миттєво через вигук «Краще б ви мене вбили, ніж отак щодня допікати! Я вже світові божему не рада». Благання дати терпіння, щоб хоч не плакала, від чого вона тільки марніє, виявляє межу емоційного виснаження. Коли ж вона промовляє, що чоловікові пороблено, поробила Варка, традиційне мислення Софії намагається знайти містичне виправдання зраді, оскільки її чиста природа не здатна досягнути раціональну жорстокість близьких людей.

Кульмінаційним ядром першої частини роботи над образом стає сцена страшного прозріння, коли очі героїні розширюються від жаху перед усвідомленням того, що Варка з Гнатом кепкують над нею, обманюють у вічі, а за очі сміються над її душею та серцем. У цьому монолозі Софія постає вже не просто ображеною жінкою, а трагічною фігурою, чий всесвіт повністю знищено моральним релятивізмом оточуючих. Її жах викликаний тим, що ті, кого вона любила, спалюжили її сакральну віру в людську чесність, через що вона дивується, як вони досі живі і грім божий їх не вбив. Усвідомлення, що Гнат сміється над її серцем, яке тільки й живе ним, демонструє, що для Софії руйнація любові є тотожною фізичній смерті. Вона не шукає помсти, її реакція — це глибоке внутрішнє угасання та благання до власного бідного серця перестати краще битися навіки, щоб не дожити до віщування катастрофи [19].

Навіть коли Варка переможно робить крок уперед із холодним «Здрастуй, Софіє», головна героїня відсахується назад, захищаючи не своє право на чоловіка, а саму чистоту своєї душі від єхидного погляду чарівниці лукавої, яка гірше сатани звела її з розуму, одбила чоловіка і прийшла потішатися над її горем і жити її муками. Фізичний надлом Софії, коли вона тяжко сідає на піл із розпачливим вигуком «Ох!», маркує межу її раціонального спротиву. Подальше ефемерне «непритомнення» героїні стає точкою повного розщеплення сценічного дійства, де ініціативу знову перехоплює Варка. Своєрідний монолог-рефлексія суперниці («Зомліла, сердешна! Так і вона довідалась уже?.. Ох!») виявляє раптову деструктивну тривогу агресора, чиє серце забилося від усвідомлення того, що вона «душу загубила». Цей момент коливання між егоїстичним тріумфом та тваринним переляком перед майбутнім («чи мене покине Гнат, чи її») доводить, що завоюване Варкою щастя є «куцим» і приреченим на духовне знецінення.

Проте фінальний акорд вистави остаточно зміщує ієрархічні акценти в бік монументальної людської трагедії. Падіння актора на підлогу в повному жаху та завершальний зрив голосу Софії («Ой! Не бий же мене, не вбивай же мене,

живи собі з Варкою, а я піду...») трансформують камерний фінал у катарсичну крапку. Благання Софії, адресоване уявній постаті чоловіка, та її підсвідоме прагнення піти з батьком — це не просто втеча від фізичного чи морального насильства, а остаточний відхід чистої душі у простір первісної безпеки. Технічно цей фінальний злам забезпечується філігранно вибудованою партитурою сценічного мовлення. Актор здійснює різкий перехід від задиханого, афективного крику до гранично тихого, субтонального шепоту на межі видиху [3]. Наділена ознаками клінічного розщеплення психіки, Софія більше не контролює логіку мовного потоку; її фрази рвуться через спазми дихання, а звуковий малюнок слова «піду» дематеріалізується, перетворюючись на чистий вокальний маркер згасання життя. Таке точне використання резонаторів та вокального контролю дозволяє уникнути банальної побутової істерики, піднісши сценічний фінал до рівня чистого трагедійного катарсису. Робота над образом на цьому етапі доводить, що Софія до останнього залишається наскрізним ієрархічним центром вистави, а її фінальне згасання у темряві на слові «піду» висікає з крихкого мармуру людської психіки монументальний образ високої трагедії, де руйнація любові дорівнює повній руйнації всесвіту.

2.2 Практичний етап роботи. Отримання результатів. Втілення задуму

Практичний етап реалізації акторського задуму в просторі моновистави вимагає переходу від теоретичного розщеплення характерів до створення конкретної сценічної партитури, де кожна зміна психологічного стану фіксується через тілесність, голос, роботу з простором та ритмокасади вистави. Сценічне втілення початкового блоку вимагає від актора миттєвого підключення до психофізики Софії. Перший монолог («Щаслива, сестро, така щаслива, що не знаю, як і сказати!») практично реалізується через легку, польотну пластику, відкриті жести та високий, мелодійний вокальний регістр.

Акторська робота тут зосереджена на трансляції абсолютної органіки та світла: фрази про Гната, який «і любить, і жаліє», вибудовуються на м'якому, теплому диханні, а вигук про сльози від радощів підкріплюється щирою наївною мімікою. Обіцянка «я все сама зроблю...» на практиці вирішується через активну, підкреслено побутову дієвість, що створює ілюзію абсолютного побутового й душевного затишку.

Першим серйозним практичним викликом стає миттєва трансформація у протилежний образ без виходу за межі сценічного майданчика. Після короткої паузи актор різко відвертається, здійснюючи кардинальну перебудову тілесного апарату: спина випрямляється, плечі фіксуються, погляд стає важким, заземленим і спрямованим углиб глядацького залу. На рівні психотехніки цей процес забезпечується механізмом акторського самопочуття за методом Михайла Чехова, де зміна образу відбувається через віднаходження нового «уявного центру» всередині власного тіла [13]. Для Софії цей центр зміщений у ділянку грудей і голови, що диктує легкість і крихкість, тоді як для Варки він практично переноситься в ділянку таза та сонячного сплетіння, миттєво змінюючи заземлення та м'язовий тонус. Така дуалістична партитура вимагає від виконавця абсолютної пластичної рухливості, оскільки відсутність часового проміжку між репліками суперниць змушує миттєво скидати один м'язовий панцир і вмикати інший, фіксуючи перемикання через чіткий внутрішній імпульс-тригер. Втілення образу Варки потребує переходу на грудний, нижчий вокальний регістр із жорсткою внутрішньою пульсацією. Репліки про Степана та Гната, які маркують «люту муку» ревностів, вимагають від актора щільного, карбувального вимовляння слів. Зізнання у ненависті крізь фразу «серце кровію обливається» практично транслюється через стримувану, але руйнівну внутрішню експресію. Фінальний акорд цього перевтілення — готовність «на погибель» задля причарування Гната — втілюється через різкий, майже тваринний випад уперед, що фіксує появу незворотної загрози для головної героїні.

Наступний пасаж Варки, адресований уявній постаті Гната, під час практичної реалізації вимагає кардинальної зміни манери: голос стає вкрадливим, тихим, спокусливим, з'являється еротизована пластика та закликання рухом рук. Твердження «Я твоя суджена, а не Софія!» під час сценічного виконання вибудовується на небезпечному напівшепоті, який звучить як заклинання. Практичне завдання актора у розгортанні марення Варки про втечу на край світу, де «тільки сонце знало б» про них, полягає в тому, щоб за рахунок максимального егоцентричного напору суперниці створити ефект звуження простору навколо нічого не підозрюючої Софії, підкреслюючи її приреченість.

Повернення до образу Софії після глибокої паузи здійснюється через різкий психофізичний злам: актор закриває обличчя руками, згорблює спину, трансформуючи голос у змучений, сповнений прихованих сліз тон. Практичний етап роботи з цією сценою вимагає точного втілення афективного ігрового прийому: дитяча гра-співанка з проханням розмалювати все квітками супроводжується божевільним, механічним розсипанням насіння з двох рук [15]. Цей жест є ключовим результатом режисерського задуму — насіння стає символом втраченого життя та марних надій. Вигуки Софії до Гната («Чого ж ти мовчиш?») втілюються через гарячкову, хаотичну дієвість, де ілюзії про купівлю коней та багатство межують із початком безумства. Перехід від марення до реальності («Краще б ви мене вбили...») практично реалізується через раптовий обрив пластики, коли актор завмирає у безсилій позі, а благання про терпіння та монолог про відьмарство Варки вимовляються на згасаючому, виснаженому диханні.

Сцена страшного прозріння Софії («Боже, я з ума зйду...») вимагає граничного акторського напруження. Практичний результат досягається через специфічну роботу мімічного апарату: очі розширюються від жаху, фіксуючи момент руйнації всесвіту героїні. Текст про кепкування та сміх над її душею вибудовується як трагічний монолог-сповідь, де кожне слово відокремлюється

вагомими паузами. Практичне опанування цієї сцени суттєво коригується специфікою камерного простору моновистави. Умови малого колу уваги та максимальної близькості до глядача виключають будь-яку театральну декларативність чи форсування емоцій, переносючи акцент на мікропластику особи та психологічний жест [10]. Актор працює на рівні «кіноока», де мінімальний рух брів, тремтіння губ чи раптова зміна вектора погляду мають вагу масштабної мізансцени. Внутрішнє виправдання кожної текстової долі стає тотальним, адже в камерній атмосфері будь-який натяк на ілюстративність руйнує крихку віру глядача в автентичність психічного розпаду героїні [7]. Звернення до власного «бідного серця» з проханням перестати битися на практиці виконується через затискання грудної клітки руками, що візуалізує фізичний біль від морального релятивізму оточуючих.

Різкий композиційний стик відбувається на фразі Варки «Здрастуй, Софіє», яка кидається актором уперед із переможно-холодним інтонуванням. Наступна миттєва зміна вимагає від виконавця різкого відсахування назад, імітуючи спробу Софії захиститися від єхидного погляду «чарівниці лукавої» [9]. Весь цей блок гнівного відчаю Софії («Геть з хати!») втілюється через широкі, рубані жести та зрив голосу на крик, який раптово обривається фізичним надломом — актор важко, безсило сідає на піл із розпачливим вигуком «Ох!...».

Момент умовного ефемерного «непритомнення» Софії, коли виконавець схиляє голову, стає точкою відліку для вибудовування фінальної композиційної синусоїди, де кожна наступна секунда наближає неминучу розв'язку. Практичне втілення цього переходу вимагає від виконавця граничної щирості, адже тут закінчується гра в образи й починається чисте проживання агонії особистості. Різка зміна позиції та перехід до фінального монологу Варки («Зомліла, сердешна! Так і вона довідалась уже?.. Ох!») вносить у практичну тканину вистави нову емоційну фарбу — тривогу, яка раптово пробивається крізь звичну жорсткість суперниці. У процесі отримання результатів роботи над роллю цей

фрагмент стає ключовим для розуміння ієрархії образів: навіть коли Варка дивиться на Софію зверху вниз і тріумфує, її перемога миттєво отруюється страхом перед скоєним.

Фраза Варки: «Цього я тільки й ждала, а серце забилося і страшно чогось зробилось, наче я душу загубила...» — під час сценічного втілення аналізується як момент, коли агресор усвідомлює масштаб руйнування, яке він приніс. Актриса має передати цей злам через специфічну вокальну партитуру — від переможного, холодного тону до раптового осідання голосу, в якому з'являється тваринний переляк перед невідомим майбутнім («Що ж воно буде далі: чи мене покине Гнат, чи її — і утіче зо мною?... Побачимо!»). Практична реалізація цього монологу доводить, що щастя Варки виявляється «куцим» і химерним, а її фінальний виклик («А тепер хоч і вирветься від мене, то й ти його не піймаєш!») звучить не як тріумф, а як відчайдушний крик істоти, що добровільно приречла себе на духовну смерть.

Фінальним і найскладнішим етапом практичного втілення задуму стає вихід на найвищу точку трагічного напруження — останні миті Софії перед загибеллю. Після довгої, важкої паузи, коли актор фізично падає на підлогу, закриваючись руками у повному жаху, репліка Софії: «Ой! Не бий же мене, не вбивай же мене, живи собі з Варкою, а я піду, піду від тебе... з батьком... піду...» — має прозвучати на зірваному, знесиленому диханні. Метод текстового розширення допомагає зрозуміти, що цей фінал у моновистави є радикальною концентрацією розв'язки оригінальної п'єси Карпенка-Карого, де Софія гине від руки доведеного до нестями Гната. У камерному просторі цей фінал переосмислюється: Софія благає про пощаду не просто перед фізичним ударом чоловіка, вона захищає залишки свого знівеченого внутрішнього світу від абсолютного насильства соціуму. З погляду практичної біомеханіки, падіння на підлогу виконується не як побутове звалювання, а як керований експресивний жест, де тіло актора стає пластичним еквівалентом зламаної осі вистави [14]. Ритмоінтенсивність фіналу досягає свого піка саме через цей контраст: повна

фізична нерухомість і затисненість тіла на підлозі стикаються з граничною внутрішньою динамікою мовлення. Виконавець у цей момент балансує на межі повної психофізичної віддачі, де акторський апарат працює в режимі максимального емоційного вигорання, що й дозволяє трансформувати індивідуальну загибель персонажа у катарсичний надлом глядацького залу [5]. Її слова про повернення до батька — це підсвідоме прагнення повернутися у стан первісної чистоти та безпеки, у той світ, де її любили до зустрічі з руйнівним коханням. Практичний результат цієї сцени полягає в досягненні катарсису, коли світло гасне на слові «піду», залишаючи глядача сам на сам із усвідомленням масштабу катастрофи, де Софія остаточно утверджується як сакральна вісь трагедії, чий відхід маркує повне знецінення людяності навколо неї.

2.3 Розвиток ролі під час роботи над виставою. Включення в загальну концепцію вистави

Процес еволюції сценічного образу в межах підготовки моновистави нерозривно пов'язаний із його адаптацією до режисерського задуму та просторово-часової структури дійства. У традиційному багатофігурному театрі актор спирається на безпосередніх партнерів, які своїми репліками та діями підживлюють його психофізику. У просторі ж моноспектаклю «Безталанна» розвиток ролі йде шляхом інтравертного розщеплення: виконавець має навчитися акумулювати енергію відсутніх на сцені персонажів, перетворюючи їх на внутрішні подразники та тригери власної свідомості. Концепція цієї вистави передбачає, що постаті Гната, Степана та Батька присутні в просторі лише як ментальні проєкції та фантомні болі. При цьому образ Степана працює як деструктивний тригер для Варки, виправдовуючи її самотність і жагу помсти, тоді як фігура Батька стає для Софії наскрізним ментальним орієнтиром — символом втраченого раю, безпеки та первісної чистоти. На початкових етапах репетицій роль могла існувати як набір яскравих, але розрізнених ескізів, проте

в процесі включення в загальну концепцію вона набула монолітності, де кожен порух тіла став психологічно вмотивованим. Ця монолітність була досягнута завдяки чіткій фіксації наскрізної дії та надзавдання всього сценічного дійства [2], де розщеплені свідомості героїнь підпорядковуються єдиному вектору — дослідженню меж людської витривалості в умовах етичного колапсу. У процесі репетиційного розвитку суттєвих змін зазнала так звана «перспектива актора» (за К. Станіславським): якщо на перших етапах виконавець фокусувався на локальних емоційних завданнях кожної окремої репліки, то в остаточному варіанті вистави виникло цілісне бачення ролі «з кінця» [11]. Актор навчився закладати зерна майбутньої фінальної катастрофи вже у перші промені дитячої довірливості Софії, що дозволило уникнути плакатного драматизму й вибудувати тонкі психологічні містки між полярними станами.

Основним інструментом розвитку ролі під час репетиційного процесу стала робота з контрастними темпоритмічними каскадами, зафіксованими у структурі моноп'єси [10]. Сценографічний простір, мінімізований до умовного побутового набору, вимагає від актора максимальної концентрації на внутрішньому жесті. Перехід від світлого, майже дитячого марення Софії про майбутнє багатство, купівлю сірих коней та заклику до батька порадуватися за її щастя до трагічного прозріння вибудовувався не як побутова зміна настрою, а як поступове звуження внутрішнього простору особистості. Розсипання насіння з двох рук, яке на початку символізувало хазяйську гордість і наївну радість, під час еволюції задуму трансформувалося в метафору марнотратства життя, де кожне зерно — це втрачений день або невивпакані сльози. Акторський розвиток ролі полягав у тому, щоб кожна наступна репліка Софії про те, що їй «поробила Варка», виростала з фізичного відчуття задухи й тиску патріархального середовища, яке у виставі матеріалізується через гнітючі світлові акценти та звукові паузи. Еволюція ролі в репетиційному періоді відбувалася в синергії з формуванням аудіоландшафту та світлової партитури вистави. Світловий дизайн, побудований на жорсткому контрасті між теплим локальним променем

Софії та холодним, боковим, експресіоністичним світлом Варки, став для актора просторовим орієнтиром, що диктував миттєву зміну психофізичного тону. Водночас розвиток мовленнєвого апарату узгоджувався із шумовими ефектами (глибинний гул, ембієнтні звукові напливи), які маркували наближення катастрофи. Акторська дієвість виростала не просто з тексту, а з фізичного відчуття задухи й тиску патріархального середовища. Кожна репліка Софії про те, що їй «поробила Варка», під час репетицій стала спиратися на звукові паузи-провали, де виконавець працював із підтекстом на рівні стримуваного дихання, посилюючи ефект внутрішньої ізоляції [3].

Фінальна інтеграція образу в концепцію вистави відбулася тоді, коли полярність Софії та Варки досягла своєї граничної межі — абсолютного психологічного взаємопроникнення і взаєморуйнування. У моменти різких зламів (наприклад, коли після кульмінаційного звинувачення Софії Варка миттєво виходить уперед із холодним «Здрастуй, Софіє») виконавець реалізує концепцію подвійності людської природи [9]. Роль розвивається від зовнішнього протистояння двох жінок за чоловіка до глобального філософського конфлікту між руйнівним егоїзмом та беззахисною чистотою. Еволюція образу Варки в загальній концепції вистави маркується тим, що її тріумф після непритомності Софії раптово переростає у тваринний переляк перед невідомим майбутнім і тверезе усвідомлення, що вона «душу загубила». Акторська партитура вибудована так, що глядач бачить не просто технічну зміну масок, а трагічне розп'яття душі в межах однієї свідомості [13]. У результаті включення образу в загальну концепцію вистави лаконічний сценографічний мінімалізм перестав бути просто тлом, а перетворився на активного соучасника акторської психотехніки [7]. Обмежений простір кону звузив радіус фізичних переміщень, змусивши виконавця акумулювати всю енергію у вертикальному вимірі — від побутового заземлення до метафізичного зльоту. Це дозволило підняти камерну історію до рівня внутрішнього мономіфу вистави, де простір сцени трансформується разом із руйнацією психіки героїні.

Трагічне розп'яття душі в межах однієї свідомості стало головною композиційною віссю, яка утримує увагу глядача за повної відсутності зовнішніх ефектів чи багатофігурних мізансцен [5]. Софія ж до останнього моменту (коли вона падає на підлогу в повному жаху) залишається єдиним камертоном правди, чиє фінальне прагнення піти від Гната «з батьком» утверджує метафізичний перехід душі у простір абсолютної безпеки, тоді як темрява, що настає, ознаменовує крах усього всесвіту п'єси.

2.4 Підсумковий аналіз роботи над роллю

Аналіз практичного освоєння ролі в межах створення моновистави дозволяє зафіксувати специфіку індивідуального творчого процесу та рефлексію над застосованим акторським інструментарієм. Провідним інструментом фіксації та верифікації віднайдених станів на практиці став репетиційний щоденник актора, у якому детально маркувалися щоденні психофізичні зрушення, зміни м'язових тонусів та коефіцієнт емоційної віддачі під час кожної репетиційної сесії. Метод систематичного самомоніторингу дозволив перевести інтуїтивні акторські знахідки у свідому, керовану систему координат. Це забезпечило перехід від спонтанного переживання до усвідомленого відтворення партитури ролі, де кожен елемент внутрішньої наскрізної дії був проаналізований на предмет його стійкості в умовах тривалого сценічного навантаження. Головним професійним викликом на цьому етапі стало утримання внутрішньої наскрізної дії в умовах повної відсутності сценічного партнера. Це змусило радикально перебудувати акторську психофізику: уявні репліки Гната чи Степана, а також фізичні елементи сценографії (піл, розсипане насіння) були перетворені на внутрішні подразники, які запускали ланцюгову реакцію емоційних станів виконавця.

Особливу увагу в процесі репетицій було приділено вокально-мовній та пластичній партитурам, оскільки саме вони маркували миттєве перемикання між полярними образами. Робота над роллю довела, що еволюція образу Софії

вимагала віднайдення особливої, тендітної пластики, заснованої на внутрішній вібрації та афективних діях (таких як гра-співанка чи хаотичне розсипання насіння), що змінювалися на знесилене, зірване дихання у фіналі. Натомість втілення образу Варки базувалося на важкій, заземленій тілесності та вкрадливому, еротизованому звуковеденні. Психологічний самоаналіз підтвердив, що найбільша технологічна складність полягала у вибудовуванні «чистих» пауз та переходів, де актор мав за частку секунди змінити вектор енергії — від дитячої довірливості до деструктивної експресії й навпаки, не втрачаючи при цьому наскрізної емоційної напруги. Окремим технологічним аспектом підсумкового аналізу постає проблема психогігієни та психологічного захисту актора. Екстремальний режим роботи з розщепленою свідомістю, де виконавець послідовно деструктує власну психіку для втілення полярних станів Софії та Варки, висуває жорсткі вимоги до культури володіння емоційними тригерами. Процес еволюції ролі довів необхідність розробки чіткого алгоритму «входу» та «виходу» з ігрового самопочуття. Актор мав навчитися раціонально відсікати за межами сценічного майданчика руйнівні вібрації персонажів, залишаючи експресію суто в межах художньої умовності вистави, що дозволило зберегти психоемоційну стабільність апарату виконавця.

Підсумковий результат роботи над роллю засвідчив, що гранична межа акторського втілення була досягнута у фінальному катарсичному каскаді. Сценічне освоєння моменту раптового внутрішнього зламу Варки, яка через переляк усвідомлює втрату власної душі, вимагало від виконавця тонкої вокальної деструкції — переходу від завоювального тону до знесиленого осідання голосу. Водночас фінальне падіння на підлогу та граничний зрив голосу Софії стали результатом повної мобілізації психофізичного апарату. Рефлексія над виконанням цієї сцени доводить, що повне згасання світла на останньому слові-надії «піду» дозволило уникнути побутового ілюстративізму й досягти монументального, трагедійного масштабу, де акторська робота стає цілісним виявом концепції духовного розп'яття особистості. Таким чином,

підсумковий аналіз підтверджує, що створена акторська партитура вийшла за межі суто технічного виконання і переросла у цілісний людинознавчий документ. Сценічна практика довела життєздатність обраної методології, де кожен елемент — від мікропластики обличчя до вокальних зламів — працює на спільне режисерське та акторське надзавдання, трансформуючи класичну драматургію у гостросучасне дослідження людського духу.

2.5 Висновок

Практична реалізація сценічного образу в координатах моносpektаклю за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна» дозволяє підсумувати досвід, де класичний текст зазнав радикального художнього переплавлення. Перенесення багатофігурного конфлікту в ізольований простір однієї свідомості змусило актора відмовитися від звичних зовнішніх опор і переорієнтувати весь свій психофізичний апарат на роботу з фантомними, глибоко інтравертними подразниками. У межах специфіки камерного простору моновистави ця переорієнтація вимагала від виконавця опанування техніки роботи на рівні «кіноока», де максимальне наближення до глядача виключило будь-яку плакатність, перенісши дієвість у площину мікропластики та тотального внутрішнього виправдання кожної текстової долі. Практичний розвиток ролі довів, що динамічна зміна «уявних центрів» за методом Михайла Чехова та фіксація чітких імпульсів-тригерів дозволили підпорядкувати полярні стани героїнь єдиному надзавданню — дослідженню меж людської витривалості в умовах етичного колапсу соціуму. Процес вибудовування ролі довів, що суперечливе співіснування жертвовного світла Софії та деструктивного, майже сатанинського егоцентризму Варки в межах єдиної акторської партитури не просто технічно ущільнює дію, а оголює універсальний розкол людської душі, перетворюючи локальну побутову драму на монументальну філософську трагедію.

Застосований метод текстового розширення дозволив лаконічному сценарному матеріалу акумулювати в собі ключові події вузли першоджерела, не втрачаючи при цьому динаміки та катарсичного напруження — від перших наївних реплік про крихке щастя до фінального знесиленого згасання. Еволюція образу в контексті загальної режисерської концепції підтвердила, що мінімалізм сценографії та відсутність реальних партнерів повністю компенсуються точністю вокальних каскадів і афективних пластичних жестів. У синергії з експресіоністичною світловою партитурою та напруженим аудіоландшафтом вистави лаконічний сценографічний мінімалізм трансформувався з побутового тла на активного соучасника акторської психотехніки. Обмеження радіуса фізичних переміщень змусило акумулювати всю енергію у вертикальному вимірі, що дозволило підняти камерну історію до рівня внутрішнього мономіфу, де простір сцени руйнується синхронно із розпадом психіки героїні у фінальному керованому біомеханічному жесті падіння. У підсумку створена роль перестає бути просто сумою акторських перемикачів між полярними характерами; вона стає цілісним, глибоко суб'єктивним художнім висловом, де Софія остаточно утверджується як єдиний етичний камертон і сакральна вісь усього сценічного всесвіту, чий фінальний відхід ознаменовує крах людяності. Водночас рефлексія над процесом створення вистави, зафіксована у репетиційному щоденнику, підтвердила принципову важливість психогігієни та екології виходу з образу в умовах граничного емоційного вигорання акторського апарату. Зведена акторська партитура довела свою повну художню та технологічну життєздатність, переростаючи з технічного виконання у цілісний людинознавчий документ, що трансформує класичну драматургію у гостросучасне дослідження людського духу.

3. МЕТОДИ АНАЛІЗУ ТА ПОШУКІВ

3.1 Акторські техніки застосовані у створенні ролі

Специфіка побудови моновистави за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна» вимагає від актора залучення комплексу глибоких психофізичних технік, де фундаментальною методологічною основою дослідження та виконання стала система К. Станіславського. Оскільки класичний багатофігурний конфлікт тут стиснуто й перенесено у внутрішній простір однієї свідомості, традиційні елементи акторської технології зазнали суттєвої трансформації, проте зберегли свою строгу тріадичну структуру, засновану на взаємозв'язку надзавдання, наскрізної дії та роботи з колами уваги [2]. Через призму методології Станіславського, загальне надзавдання всього дійства було сформульовано як ствердження абсолютного права чистої людської душі на існування в умовах руйнівного егоцентризму соціуму. Відповідно до цього, наскрізна дія виконавця вибудовувалася не через зовнішню боротьбу персонажів, а як безперервне трагічне розп'яття людської психіки між двома полюсами — жертвним світлом Софії та деструктивною, ревнивою експресією Варки. Технологічна фіксація та перевірка стійкості цих станів у процесі щоденного пошуку здійснювалася через ведення репетиційного щоденника актора. Цей метод систематичного саомоніторингу дозволив детально аналізувати амплітуду психофізичних реакцій, маркувати моменти виникнення затисків та відстежувати коефіцієнт емоційної віддачі. Через призму щоденникових записів було виявлено, що утримання наскрізної дії за відсутності реального партнера вимагає переведення інтуїтивних творчих імпульсів у свідому, строго прораховану систему психологічних орієнтирів [10]. Для утримання цієї наскрізної дії актор застосував метод внутрішнього монологу та психологічного підтексту. Це дозволило перетворити кожную репліку чи мовчання відсутніх партнерів (як-от у сценах звернення Софії до

мовчазного Гната чи батька) на потужний внутрішній подразник, який запускає ланцюгову реакцію емоційних станів прямо на очах у глядача.

У координатах просторової організації вистави класичне вчення Станіславського про кола уваги було синтезоване з технікою роботи з уявними об'єктами Михайла Чехова. В ізольованому просторі моновистави, де Гнат, Степан та Батько присутні лише фантомно, традиційне взаєморозуміння з живим партнером трансформувалося у взаємодію з чіткими просторовими й психологічними орієнтирами [18]. Виконавець свідомо вибудовував кола уваги за допомогою магічного «якби», де мале коло концентрувалося на внутрішньому мовленні, середнє — замикалося на уявних мізансценах зі зрадливим чоловіком чи батьком, а велике коло охоплювало глядацький зал, куди Варка скеровувала свій важкий погляд. Робота за методом М. Чехова дозволила акторові сприймати фантомні репліки як реальні подразники власної психофізики, що допомогло уникнути порожнього декламування тексту й забезпечило безперервність внутрішнього виправдання кожної сценічної секунди. В умовах камерного простору моновистави, де мінімальна відстань до глядача виключає будь-яку умовну плакатність чи театральну гіперболізацію, ця робота набула специфіки екранного «кіноока» [7]. Кожен рух ока, зміна дихання чи мікропластичний зсув ставали об'єктом пильної уваги, що вимагало від актора абсолютної внутрішньої чесності. Динамічне перемикання між образами відбувалося через зміну «уявних центрів» за М. Чеховим: перенесення центру з грудної клітини (сонячний, жертковий центр Софії) у нижню, заземлену тазову зону (центр вольової, хижої експресії Варки) дозволило миттєво змінювати психофізичний тонус без зовнішнього ілюстративного копіювання [13]. Особливого технологічного значення це набуло в моменті оцінки факту зради, коли Софія раптово дізнається правду про Гната і Варку: відсутність реального інформатора змусила акторський апарат згенерувати гранично гостру внутрішню оцінку події [20], що миттєво переводить дію з побутового площини в зону психологічного катастрофізму.

Оскільки камерна вистава позбавлена масивного побутового реквізиту, логіка елементарних фізичних дій Станіславського знайшла своє технологічне продовження в елементах біомеханіки В. Мейєрхольда та принципах сучасного психофізичного тренінгу. Кожна миттєва зміна персонажа мала фіксуватися на рівні «тілесного коду» через кардинальний перерозподіл м'язового тону, зміну центру тяжіння та фіксацію хребта [14]. Для Софії було віднайдено легку, польотна пластику, що трансформується в афективний жест механічного розсипання насіння з двох рук як символу розтраченого, знівченого щастя, тоді як втілення Варки базувалося на важкій, заземленій тілесній осі. Практичне освоєння цього синтезу дозволило здійснювати не лише плавні переходи, а й «чисті», майже блискавичні пластичні злами на мікро-мізансценах. Найвищою точкою прояву цієї техніки став безпосередній діалог-зіткнення героїнь («Здрастуй, Софіє» — «Варка?! Це мені ввижається вона?»), де актор за частку секунди змінював вектор внутрішньої енергії, ракурс погляду та поставу хребта, фіксуючи перехід від хижацького тріумфу до гнівної самооборони без руйнації загального ритмоніду вистави [9].

Для втілення граничних трагічних станів Софії у фіналі вистави та трансляції внутрішнього зламу Варки логіка системи Станіславського була доповнена елементами роботи з емоційною пам'яттю за методом Лі Страсберга. Робота над кульмінаційним монологом-стражданням Софії та її фінальним падінням на підлогу вимагала від актора залучення глибоких підсвідомих тригерів для досягнення граничної щирості дихання [15]. Проте залучення такого екстремального інструментарію висунуло жорсткі вимоги до психогігієни та психологічного захисту актора. Послідовне розщеплення свідомості та свідоме занурення в афективні травматичні зони за Страсбергом потребували розробки чітких екологічних алгоритмів «входу» та «виходу» з ігрового самопочуття [5]. Акторський апарат піддавався ретельному моніторингу для того, щоб деструктивні вібрації персонажів раціонально відсікалися одразу після закінчення репетиційної сесії, залишаючи експресію

суто в площині художньої умовності кону й запобігаючи психоемоційному вигоранню виконавця. Одночасно з цим, техніка психологічного жесту допомогла передати раптовий емоційний колапс Варки, яка через тваринний переляк («наче я душу загубила») втрачає свою руйнівну впевненість [19]. Вокальна партитура вистави, що балансувала між високим мелодійним регістром Софії (включаючи вокалізацію гри-співанки «ту-туру-ту»), грудним спокусливим звуковеденням Варки та фінальним зірваним хрипом на слові «піду», вибудовувалася за допомогою технік голосової резонаторики [3]. У підсумку, послідовне дотримання внутрішньої структури Станіславського у поєднанні з чіткими прикладними техніками суміжних майстрів дозволило акторові уникнути зовнішнього ілюстративізму, забезпечуючи вихід на найвищу точку трагічного напруження та досягнення справжнього катарсису [11].

3.2 Вплив спеціальної літератури на пошуки та створення персонажа

Процес інтелектуального та психофізичного освоєння подвійної ролі в моновиставі за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна» вимагав від виконавця не лише інтуїтивного пошуку, а й опори на фундаментальний корпус спеціальної літератури з театрального мистецтва, акторської технології та психології творчості. Головним теоретичним орієнтиром на початковому етапі аналізу тексту та формування надзавдання стали праці Костянтина Станіславського, зокрема його праця «Робота актора над собою» [10]. Ретельне вивчення розділів, присвячених наскрізній дії, психологічному підтексту та вибудовуванню внутрішнього монологу, дозволило знайти методологічний ключ до розкриття трагедії Софії та Варки в ізольованому сценічному просторі [2]. Процес практичного тестування та адаптації цих теоретичних положень фіксувався на сторінках репетиційного щоденника актора, який виступив головним посередником між сухими науковими дефініціями та живою

психофізикою виконавця. Щоденниковий аналіз дозволив перевести абстрактні роздуми Станіславського про «життя людського духу» у конкретні графіки м'язових напруг і зафіксувати амплітуду внутрішнього мовлення. Це допомогло чітко прорахувати логіку підтексту в кожній німій сцені, забезпечивши безперервність дієвого аналізу за повної відсутності матеріальних імпульсів від реальних партнерів [18]. Спеціалізована література допомогла акторові усвідомити, що в монотеатрі відсутність фізичного партнера має компенсуватися подвоєною інтенсивністю внутрішнього мовлення, яке структурує кожну сценічну паузу і перетворює фантомні подразники на реальні імпульси для дієвого аналізу.

Вагомий практичний внесок у формування пластичної виразності та «тілесного коду» персонажів мало вивчення спадщини Михайла Чехова, зокрема його концепції «психологічного жесту» [13]. Проробка цієї літератури дозволила виконавцю знайти чіткі просторові рішення для фіксації образів: польотну, майже невагому пластику Софії та приземлену, агресивну тілесну вісь Варки. Водночас теоретичні праці Всеволода Мейєрхольда з біомеханіки надали необхідний інструментарій для реалізації надкоротких, блискавичних переходів на стиках діалогів-зіткнень двох героїнь [14], забезпечуючи точність розподілу м'язового тону та ракурсу погляду. Цей біомеханічний розрахунок суттєво коригувався працями М. Чехова про «уявні центри» та їхню специфічну проєкцію в умовах камерного простору моновистави. На кону малого радіуса, де близькість глядача диктує закони екранного «кіноока», будь-яка запозичена з літератури техніка мала пройти ретельну редукцію — відсікання зовнішньої театральності на користь мікропластики обличчя та внутрішнього психологічного жесту [7]. Літературні джерела допомогли акторові усвідомити, що миттєвий переніс уявного енергетичного центру з грудної ділянки (Софія) у тазову зону (Варка) дозволяє миттєво перебудувати поставу хребта й погляд, зберігаючи абсолютну органіку, що зчитується глядачем на відстані витягнутої руки Осмислення прикладних методів Лі Страсберга щодо роботи з емоційною

пам'яттю та підсвідомими тригерами заклало підґрунтя для наповнення кульмінаційних сцен вистави, зокрема фінального монологу-страждання Софії, де актор мав досягти граничної психофізичної щирості та вокальної експресії на межі людських можливостей [15]. Водночас вивчення праць Страсберга змусило виконавця звернутися до суміжної літератури з психології творчості для розробки методів психогігієни та психологічного захисту актора. Оскільки радикальне занурення в афективні травматичні пласти загрожувало психоемоційним вигоранням апарату, науково обґрунтовані алгоритми екологічного «входу» та «виходу» з ігрового самопочуття стали обов'язковою умовою репетицій [5]. Теоретичний підхід дозволив раціоналізувати емоційні тригери, залишаючи деструктивні вібрації Варки та агонію Софії виключно всередині художньої структури вистави, убезпечуючи реальну психіку актора поза межами кону [19].

Окрім суто театральних джерел, важливе значення для глибинного розуміння архетипів і ментальних засад персонажів української класичної драми мало звернення до праць з етнографії, історичного контексту та психології особистості. Літературознавчі дослідження творчості Івана Карпенка-Карого допомогли вийти за межі спрощеного побутового трактування любовного трикутника й піднести конфлікт до рівня філософського узагальнення про зіткнення чистої душі з деструктивним егоцентризмом соціуму [9]. Таким чином, послідовний аналіз та інтеграція спеціальної літератури дозволили акторові трансформувати теоретичні знання у дієвий практичний інструментарій, що убезпечило виставу від зовнішнього ілюстративізму, забезпечило високу художню органіку виконання та вивело фінал дійства на рівень справжнього катарсичного потрясіння для глядача [11].

3.3 Висновок

Комплексний аналіз методів дослідження та практичних пошуків, застосованих у процесі створення подвійної ролі (Софії та Варки) у моновиставі

«Безталанна», дозволяє підсумувати методологічні результати роботи й зафіксувати їхню технологічну спроможність. Узагальнення практичного досвіду довело, що редукція багатофігурного класичного конфлікту до масштабів ізольованого простору однієї свідомості вимагає не просто механічного поєднання суміжних акторських систем, а їхнього глибокого синергетичного синтезу на базі фундаментальних принципів системи К. Станіславського. Чітка фіксація триадичної структури — від формулювання глобального надзавдання вистави до вибудовування безперервної наскрізної дії через внутрішній монолог та психологічний підтекст — забезпечила утримання емоційної напруги дійства за повної відсутності реального сценічного партнера.

Важливим технологічним підсумком розділу є верифікація методів фіксації та саомоніторингу акторської психофізики. Практика ведення репетиційного щоденника підтвердила свою ефективність як провідного аналітичного інструменту, що дозволив перевести інтуїтивні творчі знахідки та емпіричні пошуки у площину свідомого, керованого відтворення. Щоденниковий аналіз графіків м'язових напруг та амплітуди внутрішнього мовлення у поєднанні з технікою зміни «уявних центрів» за М. Чеховим забезпечив точність перемикавання між полярними образами в умовах камерної сцени. Зіставлення акторського апарату із законами екранного «кіноока» дозволило мінімізувати зовнішню театральну плакатність, піднявши мікропластику обличчя, погляду та дихання до рівня головних дієвих чинників вистави.

Зрештою, дослідження зафіксувало базову роль психогігієни та психологічного захисту актора під час роботи з афективними тригерами та емоційною пам'яттю за методом Л. Страсберга. Розробка та впровадження чітких екологічних алгоритмів «входу» та «виходу» з ігрового самопочуття дозволили раціонально ізолювати деструктивні вібрації персонажів у межах художньої структури кону, зберігши стабільність психіки виконавця поза межами репетиційного процесу. Таким чином, методологічний інструментарій

третього розділу повністю довів свою художню та прикладну життєздатність, продемонструвавши, що послідовний синтез класичної акторської школи із гостросучасними прийомами самоаналізу перетворює створення ролі на строгий, науково обґрунтований творчий експеримент.

4. ОЦІНКА РЕЗУЛЬТАТІВ. ВИСНОВКИ

4.1 Оцінка власних результатів та успіхів

Підбиваючи підсумки індивідуальної творчо-виробничої та сценічної діяльності в межах створення моновистави за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна», стає можливим об'єктивно оцінити рівень досягнутих результатів та зафіксувати професійні успіхи. Головним інструментом об'єктивізації цієї оцінки став систематичний аналіз записів у репетиційному щоденнику актора, де фіксувалася щоденна динаміка психофізичного самопочуття, амплітуда м'язових тонусів та точність виконання дієвих завдань. Перехід від інтуїтивного намацування станів до їхнього свідомого, щоденникового маркування дозволив верифікувати стійкість акторської партитури, перетворивши спонтанні творчі знахідки на керовану, технологічно відтворювану систему сценічних дій. Головним художньо-технологічним досягненням репетиційного та виконавського етапу став успішний запуск і утримання механізму інтравертного розщеплення свідомості. Виконавцю вдалося не просто продемонструвати формальну еволюцію образів, а забезпечити безперервне, психологічно вмотивоване співіснування двох полярних іпостасей — жертвовної Софії та деструктивної Варки. Створення переконливого внутрішнього діалогу з фантомними партнерами (Гнатом, Степаном та Батьком) без втрати наскрізної дії довело спроможність акторського апарату функціонувати в умовах граничної ізоляції, де кожен уявний подразник ставав реальним тригером для зміни психофізичних станів прямо під час виступу.

Важливим критерієм успіху є якісне освоєння вокально-мовної та пластичної партитур вистави. Вдалося практично реалізувати концепцію «тілесного коду» для обох персонажів: миттєві зміщення центру тяжіння, фіксація хребта за біомеханічним принципом та контрастна зміна вокальних регістрів (від високої мелодики та гри-співанки Софії до грудного заземленого звуковедення Варки) відбувалися чисто, без швів та технічного затиску.

Успішність реалізації цієї пластичної партитури підтверджується її повною адаптацією до специфіки камерного простору вистави. Робота в умовах екранного «кіноока», де глядач фіксує найменші прояви фальші, вимагала відмови від надмірної театральної емоції. Зміна «уявних центрів» за методом М. Чехова (від сонячного центру Софії до заземленої зони Варки) дозволила досягти граничної органіки мікропластики та погляду, забезпечивши миттєву трансформацію психофізичного тону без порушення загального ритморяду дійства на відстані витягнутої руки від публіки. Особливим здобутком можна вважати виконання найбільш ризикованих композиційних стиків вистави — сцен безпосереднього зіткнення героїнь та фінального афективного каскаду розсіпання насіння, де акторська психофізика продемонструвала високу мобільність та витривалість під час різких зламів внутрішньої енергії.

Разом із цим, самоаналіз дозволяє зафіксувати зони для подальшого професійного розвитку, зокрема необхідність ще більшого ущільнення «чистих» беззвучних пауз, де внутрішній монолог має працювати на максимумі психологічної напруги. Проте, загальний результат роботи свідчить про повне виконання поставлених художніх завдань. Створена роль вийшла за межі технічної демонстрації акторських навичок і трансформувалася в цілісний, суб'єктивний філософський вислів про трагедію людської душі. Катарсичний фінал вистави, заснований на повному згасанні світла під час знесиленого відходу Софії, підтвердив художню життєздатність обраної режисерської концепції та став свідченням зрілості акторського інструментарію виконавця. Важливим критерієм професійної зрілості у вимірі оцінки результатів є суворе дотримання правил психогігієни та психологічного захисту актора. Здатність виконавця екологічно здійснювати «вхід» та «вихід» з ігрового самопочуття, раціонально відсікаючи деструктивні афективні тригери Страсберга поза межами кону, убезпечила психіку від вигорання в умовах екстремальних навантажень. У підсумку, зафіксовані результати свідчать, що камерна історія була успішно піднята до рівня внутрішнього мономіфу вистави, де зведена

акторська партитура виступила не просто як сума технічних навичок, а як цілісний, життєздатний людинознавчий документ.

4.2 Загальні висновки

Комплексне теоретико-практичне дослідження, здійснене в межах дипломної роботи, дозволяє підбити фінальні підсумки процесу створення та реалізації моновистави за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна». Переосмислення класичного багатофігурного першоджерела крізь призму монотеатру підтвердило актуальність і невичерпний художній потенціал української класичної драматургії, яка в координатах сучасної сцени здатна трансформуватися з локальної побутової драми у монументальну філософську трагедію. Застосований метод текстового розширення та дистиляції сценарного матеріалу дозволив сфокусувати розгалужений конфлікт оригінального твору в єдиній точці — ізольованому просторі однієї людської свідомості, де зіткнення персонажів набуло характеру внутрішнього розколу душі.

Практичний етап роботи над роллю довів, що методологічним каркасом для вибудовування такої складної сценічної форми є система К. Станіславського, елементи якої (надзавдання, наскрізна дія, кола уваги та уявні об'єкти) забезпечили внутрішнє виправдання кожної секунди перебування на кону. Синтез класичного методу переживання із прикладними технологіями суміжних майстрів — технікою роботи з уявними партнерами М. Чехова, елементами біомеханіки В. Мейєрхольда та роботою з емоційною пам'яттю Л. Страсберга — дозволив створити дієвий акторський інструментарій. Надійною основою для верифікації стійкості цього інструментарію став метод систематичного самомоніторингу через ведення репетиційного щоденника актора. Щоденникова фіксація динаміки м'язових тонусів, емоційних амплітуд та внутрішнього мовлення дозволила перевести емпіричні знахідки у свідому, строго прораховану партитуру дій, забезпечивши безперервність дієвого аналізу за повної відсутності матеріальних імпульсів від реальних партнерів. Завдяки

цьому було віднайдено точні психофізичні та вокально-мовні коди для миттєвого перемикання між полярними образами жертвовної Софії та деструктивної Варки, що убезпечило виставу від зовнішнього ілюстративізму та порожньої демонстрації масок. У координатах просторової організації камерної сцени ця робота підпорядковувалася законам екранного «кіноока», де мінімальна відстань до глядача висунула вимоги абсолютної внутрішньої чесності мікропластики та погляду. Практичне застосування техніки «уявних центрів» за М. Чеховим дозволило здійснювати миттєву трансформацію тілесної осі та вектора внутрішньої енергії без руйнації загального ритморяду вистави.

У підсумку, створена моновистава зафіксувала перехід від технічного освоєння акторських навичок до формування цілісного, глибоко суб'єктивного художнього вислову. Сценічний результат підтвердив, що мінімалізм сценографічного рішення повністю компенсується граничною мобілізацією психофізичного апарату виконавця, точністю афективних жестів та вивіреністю звукових реєстрів. Обов'язковою умовою життєздатності створеної художньої моделі стало суворе дотримання правил психогігієни та психологічного захисту актора, що дозволило екологічно ізолювати деструктивні афективні тригери Страсберга всередині естетичної структури кону й зберегти психоемоційну стабільність реальної психіки виконавця. Завдяки цьому камерна драма подолала побутові межі й оформилася у просторі як цілісний внутрішній мономіф вистави. Катарсичний фінал вистави, де образ Софії стверджується як сакральна вісь та етичний камертон усього сценічного всесвіту, продемонстрував високий рівень художньої переконливості вистави, її здатність здійснювати глибокий емоційний вплив на глядача й повністю реалізувати закладене режисерське та акторське надзавдання.

ДЖЕРЕЛА

1. Леся Петрівна Овчієва. Дві актриси однієї ролі. М. Заньковецька та Л. Ліницька у п'єсі І. К. Карпенка-Карого «Безталанна». Literature and Culture of Polissya, 2024. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2024-25f-111-104-113>
2. Олена Москаленко-Висоцька, Юрій Висоцький. The place and role of the verbal definition of the overtask in the actor's school of K. S. Stanislavsky. The European philosophical and historical discourse, 2023. <https://doi.org/10.46340/ephd.2023.9.2.2>
3. Любов Підлісна. Від слова написаного до слова живого. Науковий вісник КНУКіМ, 2019. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183910>
4. Валерія Штефюк. Акторський тренінг Стелли Адлер: гра як форма соціальної взаємодії. Вісник КНУКіМ, 2021. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235393>
5. Михайло Михайлович Барнич. Психологія переживання актора в ролі. Електронний ресурс, 2015. <https://www.semanticscholar.org/paper/0cc76f76d10aaba6c6b7870febbad2567e9a9f19>
6. Ірина Іващенко. Особливості режисури Л. Сулержицького (на прикладі студій Московського художнього театру). Електронний ресурс, 2015. <https://www.semanticscholar.org/paper/3f5a15979965736480066911973d66b913570cf1>
7. О. Л. Кудряшов. Екстраполяція наукових положень у теоретичну розробку проблеми ігрового тренінгу в контексті професійної підготовки майбутнього актора. Електронний ресурс, 2020. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2020-4-180-209>
8. Анфіса Коленко. Аналітико-синтетичні складові роботи над роллю в класі сценічної мови та акторської майстерності. Електронний ресурс, 2017.

<https://www.semanticscholar.org/paper/177295d490f39e42b68ab49c2f0918bb128e6df>

9. Іван Карпенко-Карий. Безталанна. Електронний ресурс / текст п'єси.
<https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1011>
10. Konstantin Stanislavski. An Actor Prepares. WorldCat, 1936.
<https://www.worldcat.org/search?q=Stanislavski+An+Actor+Prepares>
11. Konstantin Stanislavski. Building a Character. WorldCat, 1949.
<https://www.worldcat.org/search?q=Stanislavski+Building+a+Character>
12. Konstantin Stanislavski. Creating a Role. WorldCat, 1961.
<https://www.worldcat.org/search?q=Stanislavski+Creating+a+Role>
13. Michael Chekhov. To the Actor: On the Technique of Acting. WorldCat, 1953.
<https://www.worldcat.org/search?q=Michael+Chekhov+To+the+Actor>
14. Vsevolod Meyerhold. Meyerhold on Theatre. WorldCat, 1969.
<https://www.worldcat.org/search?q=Meyerhold+on+Theatre>
15. Lee Strasberg. A Dream of Passion: The Development of the Method. WorldCat, 1987.
<https://www.worldcat.org/search?q=Lee+Strasberg+A+Dream+of+Passion>
16. Stella Adler. The Technique of Acting. WorldCat, 1988.
<https://www.worldcat.org/search?q=Stella+Adler+The+Technique+of+Acting>
17. Uta Hagen. Respect for Acting. WorldCat, 1973.
<https://www.worldcat.org/search?q=Uta+Hagen+Respect+for+Acting>
18. Sanford Meisner, Dennis Longwell. Sanford Meisner on Acting. WorldCat, 1987.
<https://www.worldcat.org/search?q=Sanford+Meisner+on+Acting>
19. Richard Boleslavsky. Acting: The First Six Lessons. WorldCat, 1933.
<https://www.worldcat.org/search?q=Richard+Boleslavsky+Acting+The+First+Six+Lessons>
20. Declan Donnellan. The Actor and the Target. WorldCat, 2002.
<https://www.worldcat.org/search?q=Declan+Donnellan+The+Actor+and+the+Target>

ДОДАТКИ

Додаток 1. Моноп'єса за п'єсою І. Карпенка-Карого «Безталанна».

Софія: "Щаслива, сестро, така щаслива, що не знаю, як і сказати!" а Гнат "І любить, і жаліє, спасибі йому." "Боже, як гарно, коли любиш і тебе люблять, аж сльози від радощів наворачтаються!" "Я ні йому, ні вам нічого не дам зробити біля хати, я все сама зроблю..."

[Коротка пауза. Актор різко відвертається, змінює пластику тіла: випрямляє спину, погляд стає важким і темним. Входить в образ Варки.]

Варка: "Щаслива!.. Поки Степан був дома, а Гнат ще не женився — і я була щаслива!" "Тепер фортуна повернулася другим боком: Степана мого взяли у москалі в той самий день, як Гнат женився на Софії, а я зосталася одна, і знов виплила наверх люта мука: я ревную Гната до Софії." "Здається мені, що я ненавидю Гната, а серце кровію обливається, що він живе з другою!" "О, чого б я не зробила, щоб тільки Гната причарувати до себе!! Я на погибель готова, мені тепер однаково!"

[Довга пауза. Варка ніби звертається до невидимого Гната, голос стає вкрадливим і спокусливим.]

Варка: "Я дівкою була погана?.. Тепер гарна, бо не твоя..." "Приходь до мене!.. Я сама." "Я твоя суджена, а не Софія!" "...візьми ж мене, візьми мене тепер, поки нема Степана, і випий з мене кров мою!" "Утечемо, утечемо на край світа, щоб тільки сонце знало, де ми будемо жити, удвох ми будем скрізь щасливі..."

[Глибока пауза. Актор закриває обличчя руками. Коли відкриває, спина згорблена, голос змучений і повний сліз. Образ Софії.]

Софія: "Розмалюй тут усе усілякими квітками і півниками (ту-туру-ту)... Ой! Скажи! А тобі весело зі мною? Весело зо мною, як мені з тобою? Чого ж ти мовчиш? Говори, смійся, шуткуй! От! от! (розсипає насіння з двох рук) Тепер ми хазяї з тобою! А як розбагатіємо (ще раз розсипає насіння), то купимо пару

коней. А ти любиш коней? А я люблю. Ой, коли б сіру, я терпіть не можу чорнявих! Я... Я... Я... Я квіти люблю. А ти любиш? Як добре, коли ти любиш, тебе люблять, правда?! От, тато, порадуйся за моє щастя! Візьму купу грошей, купимо коней! Розбагатіємо! Заживимо, правда?!.."

[Коротка пауза. Надія обертається відчаєм у наступну секунду.]

Софія: "Краще б ви мене вбили, ніж отак щодня допикати! Я вже світові божому не рада." "Боже, дай мені терпіння, щоб я хоч не плакала!" "Від плачу я тільки марнію." "Мені часто приходить на думку, що йому пороблено, поробила Варка."

[Пауза. Софія раптом дізнається страшну правду. Очі розширюються від жаху й нерозуміння.]

Софія: "Боже, я з ума зйду... Варка? З Гнатом? Кепкують надо мною, обманюють у вічі, а за очі сміються над моєю душею, над моїм серцем, і вони живі, і грім божий їх не вбив?" "І Гнат? Гнат сміється над моїм серцем, що тільки й живе ним!.. Ох, серце ж моє бідне, не бийся в грудях, перестань краще битися навіки, щоб я не дожила до того, що ти мені віщуєш!"

[Різка зміна. Крок уперед. Тон переможно-холодний. Образ Варки.]

Варка: "Здрастуй, Софіє."

[Миттєва зміна. Актор відсахується назад, ніби захищаючись. Гнівний відчай. Образ Софії.]

Софія: "Варка?! Це мені ввижається вона? Зійди, зійди з очей моїх, відьма, чарівниця!" "Іди, іди з очей моїх, чарівниця лукава! Іди! Не пали мене своїм поглядом єхидним — ти гірше сатани, ти мене з ума звела, ти одбила у мене чоловіка, ти причарувала його, а тепер ходиш сюда потішатися надо мною, живеш моїми муками, радієш моїм горем!" "(Хитається.) Геть з хати! (Сіда тяжко на піл.) Ох!.."

[Софія "непритомніє" (актор може опуститися на коліна або схилити голову). Зміна позиції. Погляд зверху вниз. Жорсткість, що переходить у тривогу. Образ Варки.]

Варка: "Зомліла, сердешна! Так і вона довідалась уже?.. Ох!" "Цього я тільки й ждала, а серце забилося і страшно чогось зробилось, наче я душу загубила... Що ж воно буде далі: чи мене покине Гнат, чи її — і утіче зо мною?.. Побачимо!" "Щастя куце, я вже його спізнала! А тепер хоч і вирветься від мене, то й ти його не піймаєш!"

[Довга, важка пауза. Актор падає на підлогу, закриваючись руками у повному жаху, голос зірваний. Останні миті Софії перед загибеллю.]

Софія: "Ой! Не бий же мене, не вбивай же мене, живи собі з Варкою, а я піду, піду від тебе... з батьком... піду..."

[Світло гасне. Кінець.]