МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра майстерності актора

ДАР'Я ГАВРИЛЮК

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ: ЗАХИСТ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ЛЮДИНИ, ЩО ПЛЕКАЄ САД У ДИПЛОМНІЙ ВИСТАВІ «ТУТ БУДЕ САД» ЗА МОТИВАМИ ТЕКСТІВ ОЛІВІЇ ЛЕНГ

спеціальність 026 Сценічне мистецтво
галузь знать 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття освітньої кваліфікації бакалавр сценічного мистецтва

Пояснювальна записка до творчого проєкту містить результати власних досліджень, авторські творчі акторські розробки та практичні напрацювання здобувачки. Використання ідей, наукових результатів і текстів інших авторів здійснюється з обов'язковим посиланням на відповідні джерела. Усі матеріали подані з дотриманням принципів академічної доброчесності.

_____Дар'я ГАВРИЛЮК

Творчий керівник: Космін Леонід Георгійович, старший викладач кафедри майстерності актора ХДАК, заслужений працівник культури України.

_____

Дата захисту_____

Національна шкала_____

Кількість балів_____оцінка ECTS_____

Харків –2026

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3
РОЗДІЛ І АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНО–ХУДОЖНЬОГО ДЖЕРЕЛА КНИГА О. ЛЕНГ «САД СУПРОТИ ЧАСУ»..... 6
1.1 Перформативність та фізичний театр як сучасні театральні практики 6
1.2. Біографія та творчий шлях Олівії Ленг. Аналіз літературно–художнього джерела «Сад супроти часу» 11
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ У ВИСТАВІ «ТУТ БУДЕ САД»..... 14
2.1. Драматургічна структура вистави: композиція «одного дня» та індивідуальна сценічна партитура..... 14
2.2. Дослідницькі методи створення вистави..... 21
РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РЕЗОНАНС ВИСТАВИ..... 26
3.1. Візуальне рішення: декорації, костюм і сценічний вигляд перформера..... 26
3.2. Рецепція вистави та її соціальне значення 29
ВИСНОВКИ..... 31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 32
ДОДАТКИ..... 35

ВСТУП

Сучасний український театр сьогодні існує в умовах постійної напруги, спричиненої війною та швидкими змінами соціального й культурного контексту. У цих обставинах багато традиційних театрів і далі спираються на психологічний реалістичний театр, що часто обмежує можливості для пошуку нових форм висловлення.

Для мене це стало точкою напруги і водночас пошуку: як говорити про війну, втрату та пам’ять так, щоб не відтворювати травму буквально, а знаходити більш делікатні, багатошарові способи сценічного висловлювання. У цьому сенсі особливу цінність я знаходжу в перформативних практиках, де тілесність, рух і присутність стають основними носіями сенсу. Вони дозволяють зміщувати акцент із тексту на живий, емоційний і колективний досвід.

Мій творчий проєкт пов’язаний із виставою «Тут буде сад» харківського альтернативного незалежного театру «Нафта». Це пластична, танцювальна, перформативна вистава з використанням української жестової мови, що формує інклюзивний і відкритий сценічний простір [1].

Образ саду у виставі є метафорою дому, укорінення і супротиву. Він постає як кросвидова екосистема – утопічний простір, що потребує уваги і турботи, де співіснують різні форми життя, де кожна дія формує майбутнє. У цьому просторі життя і смерть не протистоять одне одному, а створюють процес безперервного перетворення [1].

Водночас для мене важливим є питання доступності: хто має можливість бути у цьому «саду» і як театр може створити простір, відкритий для різних глядачів і виконавців. Використання жестової мови та тілесної комунікації у виставі розширює межі сприйняття і змінює сам принцип взаємодії між сценою і спостерігачем[1].

Традиційно в драматичному театрі сценічний образ вибудовується навколо конкретного персонажа з визначеною психологією та біографією. У межах даного проєкту я свідомо відмовляюся від такої моделі. Для мене принципово не

створювати персонажа, а існувати на сцені як перформерка, що працює з власною присутністю та тілом.

У різних сценах я втілюю змінні образи й стани: від людини, яка плекає сад, до образів смерті, зародження нового життя, дому, вкорінення та війни. Ці образи не є ролями у класичному розумінні, а виникають як тілесні прояви досвіду, зокрема й мого особистого, трансформованого у сценічну партитуру. Саме в цьому я вбачаю новаторство цієї роботи – у зміщенні акценту з репрезентації персонажа на процес живого перформативного існування, поза звичною логікою акторського існування на сцені.

Таким чином, **актуальність роботи полягає** у осмисленні сучасних сценічних практик, що розширюють межі театральної мови та формують відкритий, інклюзивний простір взаємодії. Перформативний підхід дозволяє працювати з багатошаровими образами і станами, відкриваючи можливість говорити про досвід війни без прямої травматизації глядача.

Особливої актуальності набуває дослідження сценічного образу людини, що плекає сад, який формується не як традиційний драматичний персонаж із фіксованою психологією, а як перформативний образ–стан, побудований через тілесну присутність, рух, особистий досвід і змінність внутрішніх станів. Образ людини, що плекає сад, у виставі «Тут буде сад» набуває особливого значення в контексті сучасної української реальності, пов’язаної з війною, втратою дому, досвідом викорінення та потребою у відновленні зв’язку з пам’яттю, землею і власною ідентичністю. Через тілесну та пластичну природу цього образу стає можливим дослідження тем турботи, вкорінення, циклічності життя, втрати й відновлення без прямої ілюстративності, що визначає актуальність даного творчого проєкту.

Мета – дослідження та практичне сценічне втілення образу людини, що плекає сад у виставі «Тут буде сад», а також виявлення можливостей перформативних практик, тілесної та жестової мови у створенні сучасного театрального висловлювання.

Для досягнення мети необхідно вирішити такі **завдання:**

- проаналізувати сучасні тенденції розвитку українського незалежного театру, перформативних та фізичних практик;
- дослідити особливості перформативного театру та потенціал тілесної виразності як основи сучасного сценічного висловлювання;
- проаналізувати художні та філософські ідеї книги Олівії Ленг «Сад супроти часу» та їхній вплив на концепцію вистави «Тут буде сад»;
- дослідити принципи створення відкритого та інклюзивного театрального простору засобами тілесної та жестової комунікації;
- проаналізувати драматургічну структуру вистави та особливості побудови індивідуальної сценічної партитури;
- дослідити методи створення сценічного матеріалу через автентичний рух, етюдний метод, жестову мову та роботу з особистим досвідом;
- дослідити та практично втілити сценічний образ людини, що плекає сад, через тілесні, пластичні та перформативні засоби виразності;
- проаналізувати візуальне рішення вистави та його роль у формуванні сценічного образу;
- визначити соціокультурне значення вистави та особливості її рецепції глядачем.

РОЗДІЛ І
АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНО–ХУДОЖНЬОГО ДЖЕРЕЛА КНИГА О. ЛЕНГ «САД СУПРОТИ ЧАСУ»

1.1 Перформативність та фізичний театр як сучасні театральні практики

Поняття «перформативний» було введене Джоном Остіном у межах лекційного курсу «How to Do Things with Words», де він уперше окреслив мову не лише як інструмент опису, а як форму дії [2]. Його ключове відкриття полягає в розмежуванні двох типів висловлювань: констатувальних і перформативних. Якщо перші описують реальність і можуть бути істинними або хибними, то другі не просто повідомляють про дію, а здійснюють її в момент проголошення. Саме тому перформативне висловлювання не лише фіксує певну ситуацію, а змінює її [2].

Водночас ефективність такого висловлювання залежить не лише від мовленєвої форми, а й від конкретних соціальних та інституційних умов. Отже, перформативність завжди пов’язана з контекстом, у якому відбувається дія, та зі спільнотою, яка її визнає [2]. У цьому сенсі перформативний акт можна розглядати як особливу форму інсценізації соціальної дії, що згодом стало важливою основою для перенесення поняття перформативності у сферу театру [3]. Еріка Фішер–Ліхте розвиває ці ідеї вже в театрознавчому полі. Вона наголошує, що в перформативному мистецтві увага зміщується від інтерпретації готового значення до події, процесу, присутності та набуття досвіду [3]. У такій оптиці театр перестає мислитися лише як репрезентація драматичного тексту і починає розглядатися як жива взаємодія між виконавцем і глядачем [3]. Саме тому важливо розрізняти «виставу» як більш структурований, репрезентативний твір і «перформанс» як відкритий процес, у якому значення виникає в моменті виконання [3].

У сучасних українських дослідженнях це розрізнення також уточнюється. Зокрема, наголошується, що перформативний театр зосереджується не стільки

на відтворенні заздалегідь заданого матеріалу, скільки на самому акті творення сенсу у присутності глядача [13]. Таким чином, у перформативному театрі центральним стає не завершений продукт, а процес взаємодії, у якому актор не лише виконує роль, а постає як перформер – учасник події, що проживає дію тут і тепер [12].

Еріка Фішер–Ліхте також переосмислює поняття спектаклю, визначаючи його як подію, що виникає в процесі автопоетичної «петлі зворотного зв'язку» між сценою і залом [3]. Це означає, що вистава не існує як повністю завершений об'єкт, а формується в реальному часі через взаємний вплив виконавців і глядачів [3]. У такому процесі особливого значення набуває присутність – як досвід «тут і зараз», що поєднує тілесне і свідоме та створює ефект безпосереднього переживання [3]. У монографії Наталі Малютіної та Ірини Нечиталюк також наголошується, що для сучасних перформативних практик ключовими стають інтеракція, присутність, зворотний резонанс і тілесне проживання дії [12].

Особливу увагу дослідники приділяють тілесності як основі перформативного та сценічного досвіду. Еріка Фішер–Ліхте розрізняє феноменальне тіло як фізичну присутність актора і семіотичне тіло як носій значення, підкреслюючи, що сценічний сенс народжується саме в напрузі між цими двома вимірами [3]. Малютіна та Нечиталюк, своєю чергою, підкреслюють, що в перформативних практиках тіло не просто бере участь у дії, а стає одним із головних засобів набуття нового досвіду комунікації [12]. Отже, у сучасному театрі тілесність уже не є лише допоміжним елементом, а стає повноцінною мовою сценічного висловлювання.

У цьому контексті закономірним є формування фізичного театру як окремої художньої системи. Як зазначено в дослідженні українських мистецтвознавців, фізичний театр є театральною формою, що активно виокремилася і поширилася наприкінці XX – на початку XXI століття в низці європейських країн і США [4]. Його виникнення пов'язане зі зміною погляду на

природу театрального мистецтва, а також із відмовою від повної залежності сцени від драматичного тексту [4].

Поява фізичного театру безпосередньо пов’язана із соціальними та культурними зрушеннями 1960–х років. Саме тоді театр остаточно відходить від літературоцентричності й починає шукати нові форми виразності, у яких провідну роль відіграють тіло, рух, імпульс та пластична дія [4]. У цей період суттєвого значення набувають перформативні акції Роберта Вілсона та Річарда Шехнера, які змінили уявлення про театр як про завершений і стабільний твір [4].

Фізичний театр ґрунтується на пріоритеті тіла як основного носія смислу. У ньому вироблено особливу виконавську техніку, де рух, тілесна присутність, пластика і ритм стають основою сценічної мови [4]. Значний вплив на його розвиток мали хореографічні експерименти другої половини ХХ століття, зокрема діяльність Піни Бауш, яка впровадила поняття «танц–театр» і суттєво розширила можливості тілесного сценічного висловлювання [4].

Важливими для фізичного театру стали й інші практики, зокрема звернення до ритуальних форм, східних тілесних технік та експериментальних напрямів танцю [4]. У статті про фізичний театр окремо згадується авангардний японський танець буто як одна з практик, що увійшла до його арсеналу [4]. Це важливо, оскільки буто працює з граничними станами тіла, темами життя і смерті, трансформації, руйнування і відновлення. Саме така естетика – химерна, напружена, іноді водночас світла й темна – є близькою до тих сценічних пошуків, у яких тіло постає не як стабільна форма, а як простір внутрішнього процесу.

В українському контексті розвиток фізичного театру також переважно пов’язаний із досвідом танц–театру [4]. Ознаки цього явища проявилися наприкінці 1990–х років, зокрема на драматичній сцені [4]. Важливим етапом стала вистава Алли Рубіної «Неймовірний бал», яка стала одним із перших орієнтирів для розуміння того, чим є танц–театр в Україні [4]. У подальшому фізичний театр в українському мистецькому просторі розвивався через експериментальні пластично–танцювальні практики, де тілесність дедалі більше

поєднувалася із соціальною проблематикою та узагальненими образами сучасної людини [4].

Паралельно з фізичним театром розвиваються перформативні практики, які ще більше розширюють межі сценічного мистецтва. У них важливою стає не тільки дія виконавця, а й спосіб присутності глядача, який перестає бути лише спостерігачем і дедалі більше поринає у спільне переживання події [12]. Саме тому в сучасному театрі все більшого значення набувають такі поняття, як інтеракція, включеність, спільна присутність і комунікація [12].

Окремо варто відзначити тенденцію до інклюзивності в сучасному театрі. Дослідники інклюзивної вистави підкреслюють, що її завданням є не лише технічне розширення доступу до мистецтва, а й створення нового сценічного простору, відкритого для різних груп глядачів і виконавців [11]. Використання жестової мови, візуальних рішень, різних каналів сприйняття змінює саму природу театральної комунікації, роблячи її більш багатошаровою і тілесною [11]. У цьому сенсі інклюзивність перестає бути лише соціальною вимогою і стає також важливим художнім принципом.

Питання інклюзії значно ширше за окремі інструменти доступності. Воно включає організацію самого театрального простору – як фізичного, так і комунікативного. Йдеться не лише про наявність жестової мови, аудіодескрипції чи тактильних турів, а й про доступність приміщення, зрозумілість навігації, підготовленість команди до взаємодії з різними глядачами. Важливою складовою є також інформаційна доступність: зокрема, аудіоописи текстів, супровід публікацій, адаптація комунікації в соціальних мережах. Таким чином, інклюзивність починається ще до входу глядача в зал і продовжується поза межами самої вистави.

Крім того, інклюзивність безпосередньо впливає на художні рішення вистави. Це стосується відмови від надмірно агресивних або перевантажених сценічних засобів: різких гучних звуків, стробоскопічного світла, надто яскравих або контрастних кольорів, перенасиченості простору декораціями чи реквізитом, а також занадто швидкого темпу дії або неочікуваного, швидкого входу у

фізичний контакт з глядачем. Усі ці фактори можуть створювати бар'єри для сприйняття, особливо для людей із сенсорною чутливістю або травматичним досвідом.

В умовах російсько–української війни ці питання набувають особливої гостроти. Сучасний український театр дедалі більше стає простором для рефлексії травматичного досвіду, пошуку нових сценічних форм та переосмислення ролі тіла у мистецтві [14]. Саме тому перформативні й фізичні практики виявляються особливо важливими: вони дозволяють працювати з досвідом війни опосередковано, через тілесність, атмосферу та взаємодію, не відтворюючи травму буквально [14]. У цьому контексті інклюзивність стає не лише питанням доступу, а й етичною та художньою стратегією, що враховує вразливість глядача і створює безпечні умови для співпереживання.

Таким чином, фізичний і перформативний театр формують важливу основу сучасних сценічних практик. Вони змінюють саме уявлення про виставу, актора і глядача, зміщуючи акцент із репрезентації готового образу на процес його народження у моменті. Для сучасного незалежного театру ці практики є особливо значущими, оскільки дозволяють поєднувати тілесність, відкритість до експерименту, інклюзивність та глибоку роботу з досвідом сучасної людини. Саме в цьому полі формується і вистава «Тут буде сад», де сценічний образ виникає не як заздалегідь задана роль, а як результат тілесного проживання, взаємодії та спільного переживання події.

1.2 Біографія та творчий шлях Олівії Ленг. Аналіз літературно–художнього джерела «Сад супроти часу»

Олівія Ленг – британська письменниця, романістка та культурна критикиня, народжена 14 квітня 1977 року. Вони є авторами п’яти нон–фікшн книг: «До річки», «Подорож до джерела Ехо», «Місто самоти», «Тіло кожного. Книга про свободу» та «Сад супроти часу», а також збірки есеїв «Кумедна погода» та роману «Крудо». У 2018 році вони здобули літературну премію Віндгема–Кемпбелла за нон–фікшн, а у 2019 році – 100–ту Меморіальну премію Джеймса Тейта Блека за роман «Крудо» [6]. Вони також стали обраними членами Королівського літературного товариства. Їхні книги перекладені більш ніж двадцятьма мовами, що свідчить про широку міжнародну рецепцію їхньої творчості [5].

Ленґ виросли в Чалфонт Сент–Пітер, Бакінгемшир, і вступили до Університету Сассекса, щоб вивчати англійську мову, але залишили навчання та певний час проживали на протестному таборі в Дорсеті. У 20 років вони провели три місяці на самоті на покинутій фермі неподалік Брайтона – досвід, який став важливим для їхнього подальшого письма. Пізніше Ленґ навчалися за спеціальністю на медичного травника. Їхня кар’єра поєднує художню та журналістську діяльність: з 2007 по 2009 рік вони працювали заступницею книжкового редактора у «The Observer» та писали для таких видань, як «The Guardian», «The New York Times» та «Financial Times», створюючи тексти про сучасних митців, зокрема Дерека Джармана, Шанталь Йоффе, Вольфганга Тільманса та Енді Воргола [6].

Важливо також зазначити, що Олівія Ленг ідентифікують себе як небінарна особа і використовують займенники «вони/їх» [5]. У межах роботи це має значення не лише як біографічна деталь, а як частина оптики, з якої формуються їхні тексти та підходи до аналізу культури і суспільства. Саме ця оптика дозволяє інакше поставити питання доступу: хто може бути присутнім у просторі, хто в нього включений, а хто залишається поза ним [1].

Якщо говорити про сад як утопію, постає принципове питання: чи справді ця утопія є відкритою для всіх, чи вона відтворює ті самі механізми виключення, що і звичайний світ? У цьому контексті сад постає як простір співіснування, у якому важливими стають рівний доступ і розподіл ресурсів. Таким чином, доступність можна розглядати не лише як фізичну можливість бути присутнім, а як готовність визнавати і приймати різноманітність досвідів.

У книзі «Сад супроти часу» ця проблематика розгортається через образ саду як багатошарового культурного і філософського феномену. У 2020 році Олівія Ленг почали відновлювати старий обгороджений сад у Саффолку, який довгий час залишався занедбаним і заріс різноманітними, подекуди несподіваними рослинами. Робота з цим простором поступово переросла у глибше дослідження самої ідеї раю та його історичного зв'язку із садами [7]. Водночас у наукових дослідженнях підкреслюється, що у книзі сад постає не лише як фізичний простір, а як архетип дому – універсальна модель існування людини у світі [8].

Розвиваючи це дослідження, Ленг поєднують особистий досвід із широким культурним контекстом. Вони звертаються до різних уявлень про рай: від «Втраченого раю» Джона Мільтона до поезії Джона Клера, від садів воєнного часу в Італії до аристократичних просторів, створених завдяки експлуатації та рабству. Такий підхід дозволяє показати, що ідея «раю на землі» не є універсальною, а формується в конкретних історичних умовах і часто пов'язана з нерівністю та владою. У цьому контексті дослідники наголошують, що метафори «дім–сад», «сад–Едем» і «дім–сад–світ» дозволяють розглядати сад як модель впорядкованого простору, що протистоїть хаосу і водночас відображає прагнення людини до гармонії [8].

Водночас Ленг підкреслюють, що історія садів не зводиться лише до історії привілеїв і виключення. Вона також включає практики спротиву і спроби уявити альтернативні форми співіснування. Зокрема, звернення до квір–утопії Дерека Джармана в Данджинесі або до ідей Вільяма Морріса про спільний Едем відкриває можливість бачити сад як простір експерименту, де можуть виникати

інші соціальні моделі [5]. У цьому сенсі сад перестає бути замкненим ідеальним образом і набуває динамічного характеру – як процес, що передбачає взаємодію, зміну і відповідальність.

У науковому аналізі підкреслюється, що у Олівії Ленг сад є також простором індивідуального досвіду: місцем усамітнення, рефлексії та внутрішньої роботи. Саме через ці практики він набуває особливого значення в умовах сучасних криз – війни, пандемії, екологічних загроз [8]. У такому контексті сад стає не просто метафорою, а способом осмислення реальності, у якій людина намагається знайти баланс між вразливістю та можливістю діяти.

Цю думку продовжує і сама Ленг в інтерв'ю, де вони підкреслюють, що сади є «надзвичайно складними й суперечливими просторами», які можуть одночасно бути місцем прихистку і інструментом влади [7]. Вони описують сад як гнучкий простір, здатний функціонувати як форма діалогу між людиною і природою. Особливо важливим є їх спостереження про те, що сад може виступати своєрідною «протиотрутою до війни», не заперечуючи її, а пропонуючи інший спосіб співіснування з реальністю.

У цьому контексті філософський вимір саду виходить за межі культурного образу і набуває екзистенційного значення. Зокрема, Олександр Філоненко розглядає сад як практику відновлення людяності в умовах війни. На його думку, сад є простором, у якому через турботу, працю і співбуття людина здатна зберігати та формувати себе попри досвід руйнування [9]. Такий підхід дозволяє побачити сад не як втечу від реальності, а як спосіб активної присутності в ній.

Таким чином, книга «Сад супроти часу» постає як багатошарове поєднання особистого досвіду, культурного аналізу та філософського осмислення світу. Сад у цьому тексті функціонує не лише як образ, а як модель реальності, у якій через людську взаємодію, відповідальність і турботу можливе створення «спільного раю» – простору, відкритого для різних форм існування [8].

РОЗДІЛ 2
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ У ВИСТАВІ «ТУТ БУДЕ САД»

2.1. Драматургічна структура вистави: композиція «одного дня» та індивідуальна сценічна партитура

Драматургія вистави «Тут буде сад» побудована як послідовність станів, що розгортаються протягом одного умовного дня в саду. Циклічна структура вистави побудована навколо зміни дня і ночі, така форма напряму пов’язана з ідеєю нелінійного часу в саду, про який пише Олівія Ленг. Час природи відрізняється від часу сучасного капіталістичного світу: він не підпорядковується постійній продуктивності чи штучній безперервності. Натомість це час циклів – зміни сезонів, дня і ночі, росту, занепаду та відновлення. Саме тому композиція вистави повертає людину до природного відчуття часу, де життя і смерть є частинами одного процесу.

Важливу роль у виставі відіграє текстовий матеріал. Усі тексти є видозміненими прямими цитатами з книги «Сад супроти часу» Олівії Ленг і використані зі згоди авторів. У сценічному втіленні вони не озвучуються, а передаються через українську жестову мову та супроводжуються субтитрами. Таким чином текст стає частиною тілесної дії і входить у загальну пластичну партитуру вистави. У процесі роботи формування мого сценічного образу відбувалося не як створення персонажа у традиційному розумінні, а як поступове вибудовування індивідуальної пластичної партитури, що виникала на перетині особистого досвіду, тілесних практик і загальної драматургії вистави.

Пролог вибудовується як сцена зародження: з темного простору поступово «проростає» життя. Тут виникає безпосередній фізичний образ саду – простору ґрунту, землі, коріння, квітів і співбуття. Це рукотворний Едем, місце безпеки, турботи й укорінення. Важливим стає саме відчуття матеріального саду, до якого людина повертається, щоб знову відчути зв’язок із землею та життям. Водночас ранковий сад у контексті війни набуває іншого значення: це ще й потреба

перевірити, чи дім і простір життя вціліли після небезпеки. Пластичний рух нагадує прискорений природний процес росту, де тіло стає аналогом рослини, що пробивається крізь ґрунт. Вже тут задається відчуття саду як живого, не впорядкованого середовища:

«Цей сад незмінно неохайний, завжди звабливо зарослий і вселяє передчуття прихованих скарбів. Де саме він розташований? Що там росте?» [15].

Сцена ранку пов'язана із пробудженням і появою індивідуальних образів. Кожен входить у простір у власному ритмі. У моїй лінії це поява маленької, рухливої, грайливої істоти. Для себе я визначила цей образ як мишку, дуже маленьку, розміром із мізинець. Цей образ напряму пов'язаний із моїм дитячим досвідом – з конюшнею під Слов'янськом, де я їх часто бачила. У цьому стані я постійно рухаюся простором саду і взаємодію з ним, готуючи майбутнє життя – ховаю кісточку абрикоса. Вже тут закладається мій внутрішній сюжет, який завершиться лише у фіналі. Паралельно виникає інший важливий образ – гермафродитної істоти. Разом із партнером ми створюємо спільну форму, що поєднує чоловіче і жіноче начало.

Фаза роботи змінює стан і вводить інший ритм – фізичної праці. Рухи пов'язані з конкретними діями: поливання, обрізання, посадка, виривання бур'янів. Рухи виникають як тілесна реакція на досвід взаємодії із землею. У цьому сенсі вони співвідносяться з практикою автентичного руху і не імітують працю, а відтворюють її зсередини. Сад постає не лише місцем спокою чи відпочинку, а простором постійного догляду та відповідальності. Через фізичну роботу вистава говорить про необхідність створення й підтримки простору, у якому люди можуть співіснувати. Це стосується як буквальної праці із землею, так і побудови більш уважного, чуйного й доступного суспільства. Праця також стає способом повернення до тіла – способом проживання напруги, накопиченої досвідом війни та постійного стресу. У тілі з'являється інша якість: повтор, зусилля, втома, але водночас і певна насолода від процесу, ритмічність, яка об'єднує всіх. І водночас тут виникає інше розуміння спільності.

«Працюймо без суперечок – це є єдиний спосіб, щоб зробити життя терпимим» [15].

Після інтенсивності роботи настає сцена Едему – різкий зсув у бік сповільнення. Тіло переходить у інший режим існування: дія ніби розчиняється у спогляданні, зникає потреба щось робити. Це стан відпочинку після фізичної праці, особлива якість часу. Він стає розтягнутим, м'яким, майже нерухомим. У цьому стані важливим стає саме перебування – лежання, дотик до простору, співбуття, просте існування перформерів на сцені. «Ставало все світліше, полудень потроху посувався, навіюючи мрійливість» [15, с. ХХ]. Водночас у цьому стані вже відчувається крихкість і нестабільність: «Всяким садом блукає привид раю. Всякою утопією блукає привид саду» [15, с. ХХ]. У сцені Едему виникає розмова про саму ідею раю. З одного боку, Едем постає як омріяний простір гармонії, до якого людина прагне повернутися. З іншого – вистава починає критично осмислювати цю концепцію. Рай часто виявляється простором виключення, привілею та закритості. Саме тому в історії садів важливу роль відіграють люди, яких було виключено зі «спільного блага»: пригнічені групи, люди, позбавлені прав чи можливості бути частиною суспільства. У виставі саме вони стають тими, хто намагається створити інший простір співіснування – більш уважний, дбайливий і відкритий.

Сцена вигнання продовжує цю тему через іронічне переосмислення біблійної історії Адама і Єви, де актуалізується тема втрати. Тут з'являється розмова про сучасні форми виключення, зокрема про людей, які не мають рівних прав чи повноцінного доступу до суспільного простору. Таким чином вистава переходить від образу Едему як утопії до критичного осмислення того, хто має право на цей «рай», а хто опиняється за його межами.. «Володіти садом – це розкіш, навіть доступ до саду – це привілей… Історія саду – це історія про те, кого чи що вилучають звідти чи виганяють» [15, с. ХХ]. «Усі раї, всі утопії створюються тими людьми, яких там немає, людьми, яких туди не пускають» [15, с. ХХ]. Сад у цій сцені перестає бути лише образом гармонії і починає проявлятися як простір, у якому діють механізми влади і виключення. У цій сцені

моя функція змінюється: я вже не просто перебуваю всередині процесу гри і простого існування, а стаю свідком і тим, хто передає історію про вигнання Адама і Єви з Едему, або як в нашій історії вигнання Єви та Єви, або Адама та Адама.

Після вигнання виникає потреба заново вибудувати простір.

Сцена «Конституції» – це процес пошуку, спроба створити новий спільний простір. Перформери колективно формують уявлення про новий спільний сад, намагаючись визначити правила співіснування. Сад тут перестає бути приватною чи закритою територією і стає моделлю співіснування різних людей, тіл і поглядів. Перформери намагаються створити спільну мову, спільний вокабуляр і внутрішній «статут» суспільства, у якому конфлікт не є руйнівним, а стає способом розвитку та взаємодії. У цьому просторі важливою стає можливість різних тіл бути проявленими та прийнятими. Тут з'являється відчуття пошуку рівноваги: «Сад – це акт балансування, що може набути форми співпраці чи відвертого конфлікту» [15, с. XX]. У моїй лінії це стає дуже особистою роботою. Я створюю власну пластичну партитуру – вигадану жестову мову тіла, чи радше правильно у цьому випадку казати мову жестів, через яку перекладаю свій монолог про «державу–сад». Ці рухи не мають фіксованого значення. Вони не є мовою, яку можна «прочитати» буквально. Це скоріше внутрішня логіка руху, яку я розумію тілесно, а глядач може лише відчути. У цьому моменті важливим стає присутність: як виглядає моя уява про рай, як вона рухається, як вона існує. Частина тексту перекладена у рух: «Стара абрикоса, колись у неї був кульчик у вигляді мотузкової драбини, але тепер вона застара для таких прикрас. Натомість її гілки тримають дерев'яні балки, наче тростини у людей похилого віку». Цей текст стосувався мого рідного дому, мого втраченого раю, який я бажаю відродити і повернути. Саме тому режисерка Ніна Хижна довірила мені тексти і лінію вистави саме про втрачені раї, колонізацію та дім.

Фаза сутінок переводять виставу в територію незнаного. Тут з'являються нові, майже фантазійні образи саду: рослини, істоти, середовище, яке не прив'язане до реалістичного простору. Простір починає змінюватися, у ньому

виникають химерні образи, з’являється відчуття бурління різних енергій. Водночас разом із цією свободою приходить і тривога: коли люди починають будувати власний світ, він може становити загрозу для існуючих структур влади. Саме тому поступово з’являється відчуття небезпеки. Тут найбільш явно проявляється тема втраченого раю. У моїй лінії це образ, який пов’язаний із домом на Донеччині – образ абрикоса, що замінює традиційний біблійний плід, стає знаком досвіду втраченого раю: «Абрикоси. Лише після смерті люди мають земельну рівність. Багато хто з нас втратили свій рай» [15, с. XX]. Таким чином особистий досвід входить у загальну структуру вистави і змінює її сприйняття.

Сцена війни руйнує образ саду як безпечного простору. Тут виникає тема колонізації, привласнення чужої землі та втрачених раїв. Війна постає як сила, що намагається відібрати простір дому, пам’яті та життя. У цьому блоці вистава говорить про досвід втрачених садів — як особистих, так і колективних. Сцена боротьби починається з мого пластичного монологу, побудованого на особистій історії, пов’язаній із домом. Пластична партитура формувалася під час репетицій, де я пояснювала команді, який образ і досвід закладаю в рух.

«В мене цей рух пов'язаний з домом, з садом теж. Наш дім розташований у підніжжі крейдових гір. Там в горах є кар'єр, наші хлопці там тренуються, іноді дуже гучно. Уявіть що ось там горизонт, а тут альтанка. Далі починається сад, ось тут на пагорбі. Тут абрикоса, он там виноград, тут персик, яблуні, десь там внизу рододендрум. Потім паркан, за ним протікає Сіверський Дінець, далі ліс і десь там буде Лиман. Ми сидимо з сім'єю в альтанці вечеряємо, як кажуть мої батьки – починаються "зоряні війни". Я бачу, як на горизонті наче лазером стріляють вверх в небо. Ми ще нічого не чуємо, але собаки вже нервують. Вони чують – там летять шахеди. Батьки кажуть, що вони дійдуть до нас і тоді наші хлопці будуть в них [нецензурна лексика] «стріляти» з гори. Буде дуже гучно, треба підготувати себе…»

У фінальну версію увійшли слова–відрізки з цієї історії, які і сформували повноцінний пластичний монолог. У цій частині відчувається руйнування самого принципу саду: «Війна – це протилежність саду… Сад може виникнути на місці

бомбардування, а от бомба точно знищить сад» [15, с. ХХ]. Тіло в цій сцені стає носієм напруги і досвіду, який неможливо передати лише словами.

Ніч стає кульмінаційною фазою вистави, стає простором смерті, оплакування й прийняття втрати. Водночас смерть осмислюється як невід'ємна частина природного циклу. У саду життя і смерть не протиставляються одне одному – вони співіснують і створюють процес постійного оновлення. Саме тому ніч у виставі є не лише завершенням, а й умовою можливості нового життя. Тут особливо відчутною стає інша логіка часу: «Садовий час відрізняється від звичного часу… він рухається завжди циклічно по звивинах довгої спіралі гниття і плодоношення» [15, с. ХХ]. «Сад завжди вів танок зі смертю…» [15, с. ХХ]. У цій сцені виникають образи вкорінення, землі, важкості повітря. З'являється інша якість руху – більш повільна, глибока, іноді майже нерухома. Для мене ключовим тут стає момент поховання персонажа. Я сприймаю його як другу частину цілісної істоти.

Фінал повертає виставу до ранку. Цикл повторюється, але вже після пережитого досвіду втрати, боротьби й смерті. Це повернення не означає буквального відновлення початкового стану – радше воно створює відчуття безперервного процесу переродження, у якому життя продовжується попри втрати. Пластична партитура майже повторює початкову, але змінюється внутрішнє відчуття. Відсутність одного з учасників і подальше його «відродження» змінює саму якість повтору. Залишається відчуття, що цей цикл не замкнений, а відкритий: «Немає сенсу шукати Едем на мапі. Це мрія, що живе у серці… Спільний рай – та єретична мрія. Несіть її назовні та сійте насіння» [15, с. ХХ].

Я знову стаю цією маленькою істотою – мишкою, але стан змінюється. Залишається рухливість, грайливість, але в ній вже є крихкість, трохи втоми, трохи суму. І тут завершується моя лінія: я саджаю кісточку абрикоса. Це дія, яка почалася на самому початку вистави, тепер знаходить завершення. І водночас це новий початок.

Таким чином, драматургічна структура вистави «Тут буде сад» вибудовується як перформативна композиція одного дня, у якій поєднуються природні, соціальні та особисті ритми. Де сад постає як процес, як образ і як спосіб осмислення реальності.

2.2. Дослідницькі методи створення вистави

Робота над виставою «Тут буде сад» будувалася як послідовний дослідницький процес, у якому сценічний матеріал не задавався наперед у готовій формі, а виникав через поєднання читання, тілесних практик, спостереження, колективних етюдів і особистих асоціацій. Такий підхід був принциповим для самої природи вистави, адже йшлося не про ілюстрування книги Олівії Ленг, а про поступове створення власної сценічної мови, здатної передати досвід саду як простору праці, пам’яті, турботи, втрати і співіснування.

За публічними коментарями режисерки Ніни Хижної, поштовхом до вистави став її особистий досвід роботи в бабусиному саду в Люботині, де сад відкрився для неї як простір внутрішнього вкорінення, діалогу з предками і повернення собі того, що належить. Так само важливою для постановки стала практика висаджування рослин на території театру «Нафта»: режисерка прямо наголошувала, що неможливо робити виставу про сад, якщо команда сама не торкалася землі і не вкладала працю в простір, за який несе відповідальність [20].

Як писав Вольтер, «потрібно дбати про свій сад» – ця ідея стала метафорою нашого творчого процесу, підкреслюючи цінність дбайливості, терпіння та спільної роботи. У цьому сенсі дослідницькі методи вистави від самого початку були пов’язані з реальною дією, а не лише з художнім уявленням.

Під час однієї з репетицій колектив вийшов у дворик театру, де створив невеличкий сад. Серед рослин, об’єктів і структур ми шукали образи, які нас зачіпали, а потім намагалися через тіло передати ці враження. Так з’являлася своєрідна «мапа наших садів» – система образів і рухів, пов’язаних із конкретними речами в просторі. У мою мапу увійшли, зокрема, гнучке дерево, схоже на бамбук, колюча рослина, яку можна погладити по росту гілок, м’ята, запах якої пробуджується плеском у долоні, мертва сорока за огорожею, чистотіл, який росте в недоступному камінні, мох, на якому хочеться заснути. Важливо, що всі ці образи не лишалися на рівні споглядання, а ставали тілесним матеріалом, який згодом переходив у виставу.

Одним із головних напрямів роботи стало звернення до текстів Олівії Ленг. Важливо, що йшлося не лише про читання книги «Сад супроти часу», а про поступове вживання в її образний і смисловий світ. Саме з цього рівня згодом виростали і фізичні етюди, і структура вистави, і індивідуальні сценічні лінії. Команда заглиблювалася у тему садів, не лише за допомогою книги Олівії Ленг. Додатково ми досліджували книгу «Садотерапія. Як позбутися бур'янів у голові», Сью Стюарт–Сміт. І прослуховували лекції на ютубі від харківського філософа Олександра Філоненка «Війна і Сад».

Важливим дослідницьким інструментом став автентичний рух (Authentic Movement). У процесі пошуку сценічної мови ця практика дозволила працювати з тілесною імпульсивністю та внутрішнім досвідом не як із чимось допоміжним, а як із повноцінним джерелом сценічного матеріалу. Автентичний рух сформувався у другій половині XX століття в межах танцювально–рухової терапії. Його засновниця Мері Старкс Вайтгаус розглядала тіло як простір, у якому внутрішні процеси можуть проявлятися раніше, ніж вони стають усвідомленими на рівні слова [16]. У цьому підході принципово важливою є відмова від заздалегідь заданої хореографії: рух не конструюється, а виникає як відповідь на внутрішній імпульс.

Подальший розвиток цієї практики пов’язаний із роботами Джоан Чодоров, яка поєднує автентичний рух із юнгіанською концепцією активної уяви. Вона наголошує, що рух може бути формою мислення, а тіло – простором, у якому проявляються образи, пам’ять і досвід, що не завжди можуть бути вербалізовані [17].

Ще один важливий аспект автентичного руху пов’язаний із моделлю «mover» і «witness», яку описує Джанет Адлер [18]. Присутність того, хто спостерігає, створює безпечний простір для прояву руху без оцінки. Для сценічної роботи це означало можливість шукати рух не як правильну форму, а як процес народження матеріалу в присутності інших. Така практика виявилася продуктивною для колективної роботи, оскільки дозволяла спостерігати за тілесними рішеннями інших й впізнавати власні стани через взаємодію.

Окремого значення ця практика набувала в роботі з досвідом, який складно передати через слово, зокрема травматичним. Пітер Левін наголошує, що тіло здатне зберігати і відтворювати досвід, який не був повністю усвідомлений або проговорений [19]. У цьому сенсі рух стає способом взаємодії з пам'яттю, що проявляється не через дію. Для вистави, що працює з темами війни, втраченого дому, часу і смерті, це було принципово важливо: тіло могло фіксувати те, що ще не мало остаточної словесної форми.

Ще одним методом стала практика придумування власної жестової мови всім тілом. Цей процес був важливий у сцені «Конституції», де кожен і кожна з перформерів мали перекласти власне бачення утопії в систему рухів, зрозумілих передусім самому виконавцю. У такій роботі жест переставав бути лише знаком і ставав особистою тілесною формулою, через яку можна було висловити досвід, мрію або внутрішній стан.

Саме в цьому контексті важливою дослідницькою практикою стало завдання, запропоноване режисеркою, – створення власної утопічної моделі «держави–саду». Це завдання безпосередньо пов'язувалося з ідеями Олівії Ленг, зокрема з образом саду як політичної й етичної структури співіснування. Кожен учасник мав придумати власну модель утопічного раю, але ще й вибудувати внутрішню логіку цього простору: його правила, стосунки, спосіб організації, межі свободи і спільності. У межах цієї практики моя «держава–сад» уявилася як максимально конкретне місце, але водночас неприземлене, таке, що могло б існувати на нашій землі, але лишається фантазійним і належить до іншого виміру. У цьому просторі існує відчуття цілісності, хоча воно радше умовне, бо його основою є не фізичне співіснування тіл, а існування окремих душ. Кожна душа має свій власний простір – невеликий сад на окремому острові. Усі острови розташовані у воді, яка приблизно по коліна і дозволяє вільно пересуватися між ними. При цьому сама структура середовища є фантазійною: під водою немає піску чи землі, а відчувається свіжоскошена трава, ніби м'який килим, по якому можна ходити.

Кожен острів має свою відповідальність і наповнення: на ньому можуть рости різні рослини, існувати тварини, з’являтися плоди. Попри відсутність фізичної потреби в їжі, процес догляду за садом залишається важливим як форма турботи і взаємодії зі світом. Оскільки цей простір є виміром для душі, він сприймається як вічність, але фактично таким не є. Центральним образом кожного острова є дерево – або два дерева, які символізують пам’ять прожитого життя. На одному зберігаються позитивні спогади, на іншому – травматичні чи складні. У процесі перебування в цьому просторі людина поступово «переглядає» своє життя, і коли всі спогади прожиті, листя опадає. Це стає знаком завершення перебування в цьому місці. Це означає, що душа готова переродитися в новому житті. Таким я бачу свій рай, утопічне місце, державу–сад. З цього етюду та самої моделі існування я взяла не всі деталі, а ключове, що вважала важливим для своєї мрії, це було перекладано у фізичну партитуру у сцені Конституція.

Окреме місце в процесі займала робота з жестовою мовою. У виставі текст не озвучується голосом, а передається через українську жестову мову і супроводжується субтитрами. Це вплинуло на спосіб роботи з матеріалом на етапі репетицій. Як зазначала Ніна Хижна, досвід вивчення іншої знакової системи змінює саме сприйняття слова, змушує інакше вдумуватися в його значення і будову [20]. У поєднанні з рухом це дало можливість створити сценічну мову, у якій текст перестає існувати окремо від тіла. Саме тому в роботі над виставою жестова мова не була додатковим технічним елементом, а стала одним із головних методів створення форми. Одночасно цей процес пов’язувався і з питанням безбар’єрності: у публічних розмовах про виставу Ніна Хижна наголошувала, що для театру «Нафта» ця робота була кроком до більш доступного і чуйного театру, де різні способи сприйняття стають частиною художнього мислення [20], а сама вистава задумувалась як простір турботи, спільності й відновлення в час війни [21].

Отже, дослідницькі методи створення вистави «Тут буде сад» поєднали кілька рівнів: роботу з літературним текстом, практику жестової мови,

автентичний рух, спільну роботу в реальному саду, етюдні пошуки і створення власних утопічних моделей. Саме ця сукупність методів дала змогу сформувати сценічний матеріал, який народжувався не з готового сценарного рішення, а з прожитого досвіду, тілесної пам’яті та колективного пошуку форми.

РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ РЕЗОНАНС ВИСТАВИ

3.1. Візуальне рішення: декорації, костюм і сценічний вигляд перформера

Сценічний простір вистави «Тут буде сад» формується шляхом поєднання двох важливих факторів: реальних об’єктів і дії перформерів. Декорації в цьому випадку є радше мінімалістичним доповненням простору, що дозволяє зосередити увагу глядача безпосередньо на існуванні акторів. Основою декорацій є живі рослини – фікуси, пальма та інші, які театр «Нафта» отримав у співпраці з простором «Плантастік». За ними доглядає команда вистави, що продовжує ідею саду як процесу, який потребує постійної уваги. Окрім цього, у просторі використовуються п’ять стільців, різної форми і стилю, та дзеркала, підвішені над сценою. Серед дрібного реквізиту: лійка, пульвілізатор, мильні бульбашки, книга «Сад супроти часу», абрикоси та горщик із землею.

Важливим етапом формування сценічного образу став пошук костюму.

Першим, що мала знайти команда це взуття. Саме взуття визначало якість руху і фізичне відчуття тіла, тому кожен перформер підбирав його самостійно. Основним критерієм була можливість вільного руху: гнучкість, м’якість, відсутність обмеження стопи. Надалі була зібрана велика кількість одягу різних фактур, кольорів і форм, переважно в природній кольоровій гамі: зелений, коричневий, блакитний, рожевий. Ці речі підбиралися відповідно до візуальних референсів, запропонованих режисеркою, але остаточний вибір формувався вже в процесі роботи з тілом.

Процес пошуку костюму мав чітку структуру. Одяг розташовувався у просторі, після чого команда ділилася на дві групи: одна частина ставала «манекенами», інша – дизайнерами, що підбирали їм образи. Людина, яку одягали, перебувала із заплющеними очима. Це дозволяло зосередитися не на зовнішньому вигляді, а на відчуттях: вазі, текстурі, розташуванні одягу на тілі.

Речі не використовувались за своїм звичним призначенням. Одяг могли зав’язувати, перекручувати, переносити на інші частини тіла, змінювати його функцію. Він міг ставати шлейфом, додатковим об’ємом, обгорткою або обмеженням руху. Таким чином, костюм одразу включався в процес створення пластичної партитури. Після того, як людина залишалася наодинці в цьому образі, починалася пластична імпровізація. Рух виникав із відчуттів: дотику тканини, її ваги, звуку, фактури. Поступово через дію руху, актор звільнював себе від шару одягу без додаткового зовнішнього втручання.

За результатами цієї практики відбиралися конкретні речі, які найбільш точно відповідали внутрішньому відчуттю. Спочатку планувалося, що кожен перформер матиме монохромний образ, побудований на одному кольорі, але в процесі роботи ця ідея змінилася: до основного кольору почали додаватися додаткові відтінки, які підсилювали індивідуальність образу. Моїм кольором став золотий. У природному контексті він пов’язаний із сонцем, відблиском на воді, світлом. Для мене він має пряму асоціацію з Донеччиною – з відкритим простором і сонцем, яке сходить за териконами.

Базою костюму став золотий боді з блискітками і блискуча спідниця з вбудованими велосипедками бежевого кольору що створює яскравий, майже святковий образ. Через специфіку вистави, де значна частина дії відбувається в партері, до костюму були додані наколінники. Це дозволило виконувати рухи без обмеження через фізичний біль і не змінювати пластичну партитуру через страх травми.

На певному етапі стало зрозуміло, що образ виглядає надто легким і декоративним. З’явилося відчуття дисбалансу, ніби він тяжіє до святковості і втрачає зв’язок із землею. Для корекції цього стану було додано елемент іншої фактури – штани карго, які переробили і використовували як верхню частину костюму, одягнену на плечі. Цей елемент змінив вагу образу, додав йому щільності і відчуття опору. Зачіска також формувалася як частина образу. Основою стали чотири косички–брейди, у які вплітались замшеві шнури бежевого кольору. У русі ці елементи працюють як продовження тіла, водночас

викликаючи асоціації з колоссям, пшеницею, степом, що підсилює зв’язок образу з українським ландшафтом.

Грим у виставі залишається стриманим і не створює окремого візуального шару. Основою макіяжу слугує тональний крем, що відповідає природному кольору шкіри обличчя. Акцентами слугують очі, підведені коричневим олівцем. На віях – чорна туш, на губах – теплий відтінок помади, а щоки підфарбовуються у природній рожевий відтінок за допомогою рум’ян. Додатково на повіки наноситься невелика кількість блискіток золотого кольору, що продовжують логіку костюму. Усі ці елементи разом формують сценічний вигляд.

3.2. Рецепція вистави та її соціальне значення

Для мене важливою складовою роботи стало те, як глядач реагує на текст. Дуже відчувалося, коли увага спрямовувалась не на субтитри, а безпосередньо на мене. У цей момент виникало розуміння, що жестова мова працює, що текст зчитується. Я бачила реакції – посмішки, кивки, живу відповідь у залі. Присутність глядачів зі спільноти нечуючих ще більше підсилювала це відчуття, бо саме через них ставало очевидно, що сказане має вагу. У такі моменти комунікація набувала своєї значимості.

Важливим досвідом стала взаємодія зі спільнотою нечуючих глядачів. Після прем'єри до нас підійшли люди зі спільноти, розповіли, що почали плакати вже на початку, бо відчули, що ми «говоримо як вони». Для них стало важливим те, що жестова мова у виставі звучить природно, без дистанції, без відчуття штучності. Вони підкреслювали, що не відчувають різниці між нами і собою, ніби ми давно володіємо цією мовою. Цей відгук став для мене одним із найсильніших результатів роботи. Наша команда працювала з жестовою мовою обмежену кількість часу – приблизно місяць. За цей період ми вивчили тексти, відпрацювали їх, включили у пластичну партитуру. І той факт, що цього вистачило, щоб люди відчули повагу, увагу і включеність, говорить про те, що сама робота була зроблена точно. Йдеться не лише про технічну доступність, а й про відчуття, що ти теж є частиною театральної спільноти. Після вистави звучали слова про важливість і потрібність інклюзивного підходу – і це змінює уявлення про театр як простір, у який може увійти будь–хто.

Також показовою стала реакція глядачів під час гастролей у Києві та Львові. Після показів до нас підходили люди, які планують створювати власні проєкти з використанням жестової мови. Зокрема, були глядачі, які спеціально приїхали з інших міст, щоб побачити цю роботу. Вони звертали увагу на те, як поєднується танцювальний рух і жестова мова, як ці два способи вираження переходять один в одного і формують цілісну систему. Це свідчить про те, що вистава працює не лише як окремий мистецький продукт, а як приклад практики,

яку можна розвивати далі. Вона відкриває можливість для нових форм роботи з тілом, мовою і глядачем.

Для мене особисто ця вистава стала досвідом, у якому поєдналися кілька важливих речей: робота з власною історією, тілесне проживання цього досвіду і можливість поділитися ним так, щоб він був зрозумілий іншому.

У підсумку, соціальне значення вистави полягає в тому, що вона створює простір взаємодії, де стирається дистанція між сценою і залом, між різними досвідами і мовами. Вона показує, що театр може бути місцем, де люди зустрічаються не через однаковість, а через можливість зрозуміти одне одного.

ВИСНОВКИ

У межах дипломного проєкту було досліджено процес формування сценічного образу у виставі «Тут буде сад» та здійснено його практичне втілення через індивідуальну пластичну партитуру. Поставлена у вступі мета – дослідити можливості тілесної та жестової мови як засобів сучасного театрального висловлювання – була реалізована як у теоретичному, так і у практичному вимірі. У ході роботи проаналізовано перформативні та фізичні практики театру, що дозволило окреслити зміну акторської природи: від виконавця ролі до перформера, який існує в події. Це безпосередньо відобразилося у моєму підході до сценічного образу, який формувався як процес, а не як фіксована структура. Було досліджено потенціал тілесності як самостійної мови. Практики автентичного руху, робота з жестовою мовою та етюдні пошуки дозволили вийти на матеріал, який виникає з внутрішнього досвіду. Це підтвердило можливість роботи з темами війни, втрати і пам’яті без прямої ілюстрації травматичного досвіду.

Завдання щодо створення відкритого та інклюзивного театрального простору також були виконані. Використання української жестової мови змінило принцип взаємодії з глядачем і розширило саму модель сценічної комунікації. Практичний результат цього підтверджується реакцією глядачів, зокрема спільноти нечуючих, для яких вистава стала досвідом включеності. Окремо було досліджено процес формування сценічного образу через особистий досвід. Мій образ вибудовувався як система станів і тілесних рішень, пов’язаних із темами дому, вкорінення, втрати і циклічності. Через структуру вистави «одного дня» цей образ пройшов повний цикл трансформації – від зародження до повторного початку.

Таким чином, виконана робота підтверджує, що перформативні практики дозволяють створювати складні багаторівневі сценічні образи, у яких поєднуються особистий досвід, колективна дія і сучасні театральні методи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Офіційний сайт театру «Нафта», вистава «Тут буде сад». URL: https://nafta.theater/home/projects/plays/tut–bude–sad

2. Austin J.L. How to Do Things with Words

3. Fischer–Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge, 2008.

4. Ланчак Я., Маслов–Лисичкін А., Маслова–Лисичкіна І., Бутко О. Фізичний театр як форма театрального мистецтва: український контекст // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2023. Т. 6, № 2. С. 127–140. DOI: 10.31866/2616–759X.6.2.2023.288151.

5. Laing O. About. Official website. URL: https://www.olivialaing.com/about

6. Олівія Ленг. Видавництво Старого Лева. URL: https://starylev.com.ua/old–lion/author/oliviya–leng

7. Олівія Ленг про те, як війна в Україні вплинула на книгу «Сад супроти часу» та які книжки будуть наступними: інтерв'ю. Суспільне Культура. URL: https://suspilne.media/culture/1053501–olivia–leng–pro–te–ak–vijna–v–ukraini–vplinula–na–knigu–sad–suproti–casu–ta–aki–knizki–budut–nastupnimi–intervu/

8. Бондар Н. Особливості архетипу дому–саду в публіцистичному творі О. Ленг «Сад проти часу. У пошуках раю для всіх» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. Харків, 2025. Вип. 2. С. 125–155. URL: http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature/article/view/17440/pdf

9. Філоненко О. Сад, війна і людяність: публічні лекції та виступи / Олександр Філоненко. – Електронний ресурс URL: https://www.ar25.org/node/59660

10. Лук'яненко К. О. Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 45. С. 183–190.

URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2021_45_25

11. Малютіна Н. П., Нечиталюк І. В. Перформативні практики: досвід осмислення : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 184 с.

12. Плехун О. С. Специфіка поняття «перформативний театр» // Світ наукових досліджень : матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет–конференції (м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща, 24–25 травня 2024 р.). Тернопіль, 2024. № 30. С. 128–131.
URL: https://www.economy–confer.com.ua/full–article/5531/

13. Струтинський Б. Український театр під час російсько–української війни: зміни, проблеми, тенденції // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого. 2023. № 32. С. 30–35. URL: http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/281318/280356

14. Струтинський Б. Український театр під час російсько–української війни: зміни, проблеми, тенденції // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка–Карого. 2023. № 32. С. 30–35. URL: http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/281318/280356

15. Laing O. The Garden Against Time: In Search of a Common Paradise («Сад супроти часу. У пошуках спільного раю»). London : W. W. Norton & Company, 2024.

16. Whitehouse M. S. Reflections on a Metaphor: The Body as the Self // Authentic Movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. London : Jessica Kingsley Publishers, 1999.

17. Chodorow J. Dance Therapy and Depth Psychology: The Moving Imagination. London : Routledge, 1991.

18. Adler J. Offering from the Conscious Body: The Discipline of Authentic Movement. Rochester : Inner Traditions, 2002.

19. Levine P. Waking the Tiger: Healing Trauma. Berkeley : North Atlantic Books, 1997.

20. Хижна Н. «Тут буде сад»: як у театрі «Нафта» створили танцювальну виставу з використанням жестової мови // Суспільне Культура. URL:

https://suspilne.media/culture/1126583–tut–bude–sad–ak–u–teatri–nafta–stvorili–tancuvalnu–vistavu–dla–akoi–aktori–brali–uroki–iz–zestovoi–movi/

21. Кадакова К. У Києві покажуть танцювальну виставу з жестовою мовою за мотивами текстів Олівії Ленг // Divoche.media. URL: https://divoche.media/2025/12/24/u–kyievi–pokazhut–tantsiuvalnu–vystavu–z–zhestovoiu–movoiu–za–motyvamy–tekstiv–olivii–leng/

ДОДАТКИ

Додаток 1

Афіша танцювальної вистави з використанням жестової мови за мотивами текстів Олівії Ленґ «ТУТ БУДЕ САД».



Додаток 2

Фото Кристини Пашкіної для афіши.



Додаток 3

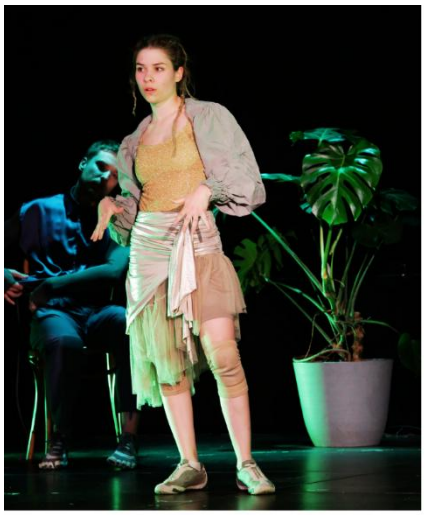
Книга Олівії Ленг «Сад супроти часу», за мотивами якої написано сценарій вистави.





Додаток 4

Костюм.







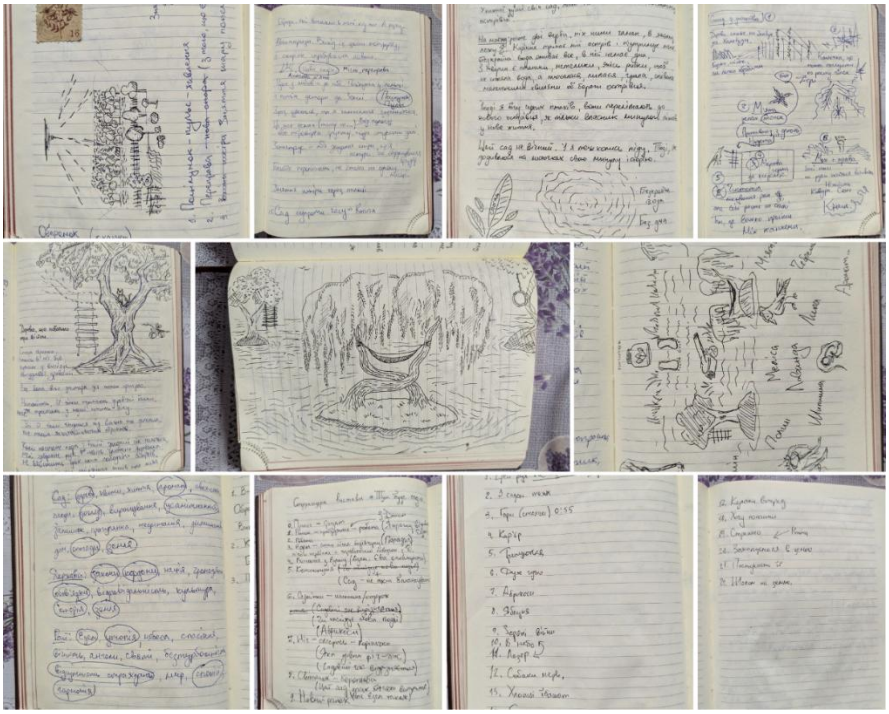

Додаток 5

Реквізит: лійка, горщик, земля, кісточка абрикоси



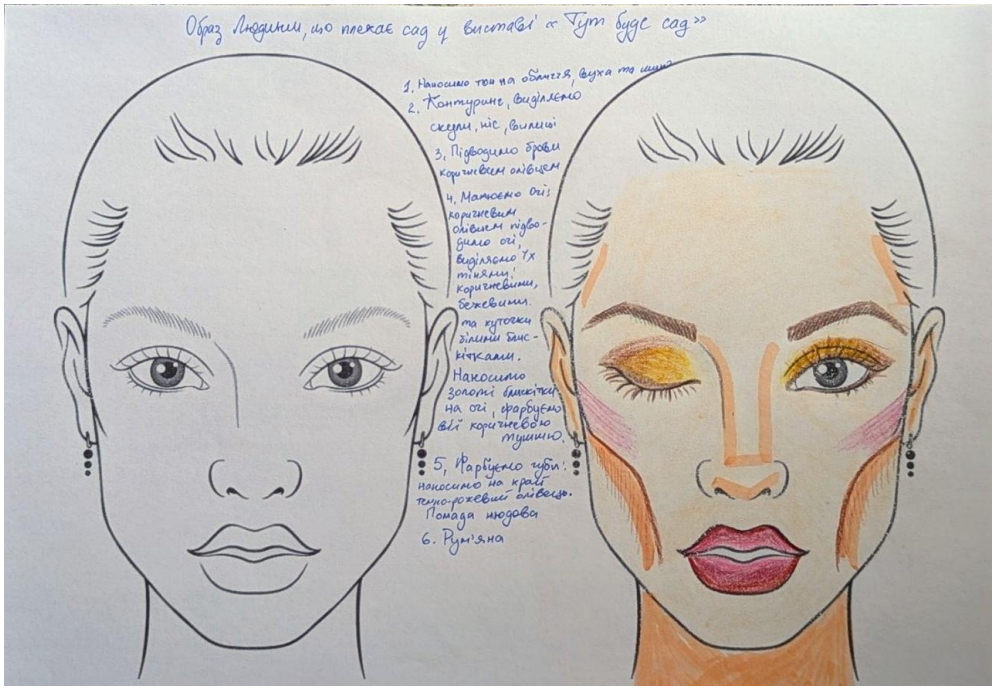

Додаток 6

Нотатки під час етапу дослідження і практичних завдань.



Додаток 7

Макіяж.



Додаток 8

Трейлер вистави.

https://www.youtube.com/watch?v=glbPaCC7bK0