

УДК 354:328.185

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/96-2-18>**Віталій МІЗЯК,***orcid.org/0000-0003-2923-2297**кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) vit.mizyak@gmail.com***Наталія ІГНАТЬЄВА,***orcid.org/0000-0001-6023-9767**викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) ignateva2607@gmail.com***Тетяна ЦИГАНСЬКА,***orcid.org/0009-0009-6399-6013**старший викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) tetiana_tsyhanska@xdak.ukr.education*

РОБОТА НАД ДРАМАТУРГІЧНИМ ТЕКСТОМ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

Статтю присвячено теоретичному осмисленню процесу роботи актора над драматургічним текстом як основи формування сценічного образу в системі професійної підготовки з майстерності актора, сценічної мови та пластики. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю системного підходу до аналізу п'єси як цілісної художньої структури, що поєднує словесну дію, авторські ремарки та підтекст, які разом формують підґрунтя для побудови внутрішньої і зовнішньої партитури ролі. Проблема полягає у визначенні методологічних засад роботи з текстом, які дозволяють акторові трансформувати літературний матеріал у сценічну дію, зберігаючи авторський задум і водночас адаптуючи його до режисерської концепції та жанрової специфіки вистави.

Метою статті є теоретичне обґрунтування принципів аналізу драматургічного тексту як основи формування сценічного образу, зокрема через виявлення фізичної поведінки персонажа, зафіксованої в ремарках і діалогах. У дослідженні застосовано методи теоретичного аналізу наукових праць з акторської майстерності, узагальнення педагогічного досвіду та інтерпретації драматичного матеріалу.

Узагальнені результати дослідження засвідчують, що драматургічний текст виступає багаторівневою структурою, у якій словесна дія нерозривно пов'язана з фізичною. Ремарки автора та мовні характеристики персонажа містять інформацію про його психофізичний стан, темперамент, соціальну роль, систему цінностей. Аналіз фізичної поведінки жести, мізансцена, темпоритм, характер руху дозволяє акторові глибше зрозуміти внутрішню логіку образу та вибудувати цілісну лінію дії. Водночас доведено, що засоби фізичної виразності не є статичними: у процесі постановки вони можуть змінюватися відповідно до режисерського задуму, жанру вистави та стильової концепції. Таким чином, ефективна робота над текстом передбачає поєднання аналітичного підходу до літературного матеріалу з творчою гнучкістю виконавця, що забезпечує художню переконливість сценічного образу.

Ключові слова: драматургічний текст, сценічний образ, фізична поведінка, словесна дія, ремарка, акторська майстерність.

Vitalii MIZYAK,
orcid.org/0000-0003-2923-2297
PhD in History of Arts,
Head of the Stage Craft Department
Kharkiv State Academy of Culture,
(Kharkiv, Ukraine) vit.mizyak@gmail.com

Nataliia IHNATIEVA,
orcid.org/0000-0001-6023-9767
Lecturer at the Department of Music and Drama Theater
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) ignateva2607@gmail.com

Tetiana TSYHANSKA,
orcid.org/0009-0009-6399-6013
Senior Lecturer at the Department of Music and Drama Theater
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) tetiana_tsyhanska@xdak.ukr.education

WORKING ON A DRAMATIC TEXT IN THE PROCESS OF CREATING A STAGE IMAGE

The article is devoted to a theoretical understanding of the actor's work with a dramatic text as the foundation for the formation of a stage image within the system of professional training in acting technique, stage speech, and plastic expression. The relevance of the research is determined by the need for a systematic approach to analyzing a play as an integral artistic structure that combines verbal action, stage directions, and subtext, which together form the foundation for constructing both the internal and external score of a role. The problem addressed in the study concerns the methodological principles of working with a dramatic text that enable an actor to transform a literary work into stage action while preserving the author's intention and adapting it to the director's concept and the genre specificity of the performance.

The aim of the article is to provide a theoretical substantiation of the principles of analyzing a dramatic text as the basis for forming a stage character, particularly through identifying the character's physical behavior encoded in stage directions and dialogue. The research methods include theoretical analysis of scholarly works on acting technique, generalization of pedagogical experience, and interpretative analysis of dramatic material.

The generalized findings demonstrate that a dramatic text represents a multi-layered structure in which verbal action is inseparably connected with physical action. Authorial stage directions and speech characteristics contain significant information about a character's psychophysical state, temperament, social position, and value system. The analysis of physical behavior gestures, mise-en-scène, tempo-rhythm, and movement patterns allows the actor to understand more deeply the internal logic of the role and to construct a coherent line of action. At the same time, it is proved that the means of physical expressiveness are not static; during the rehearsal process they may be transformed according to the director's artistic vision, the genre of the performance, and its stylistic concept. Therefore, effective work with a dramatic text requires the combination of analytical interpretation of the literary material and the performer's creative flexibility, which ensures the artistic credibility and integrity of the stage image.

Key words: *dramatic text, stage image, physical behavior, verbal action, stage direction, acting technique.*

Постановка проблеми. У системі професійної підготовки актора робота над драматургічним текстом традиційно розглядається як вихідний етап формування сценічного образу. Проте в сучасній театральній практиці спостерігається тенденція до фрагментарного або інтуїтивного прочитання п'єси, що зводить текст до джерела емоційного матеріалу без глибокого аналізу його структурних компонентів. Унаслідок цього сценічний образ часто формується як сукупність психологічних реакцій, не підкріпленою системною фізичною дією, що порушує принцип психофізичної цілісності акторського існування.

Драматургічний текст є складною художньою структурою, яка включає діалогічну тканину,

підтекст, композиційні елементи та авторські ремарки. Саме ця багаторівнева система визначає логіку розвитку дії та характер сценічної поведінки персонажів. Однак у педагогічній і репетиційній практиці нерідко недооцінюється роль ремарок як важливого джерела інформації про фізичну організацію ролі. Ремарка, що фіксує жест, інтонаційний відтінок, характер руху чи паузу, є не допоміжним елементом, а складником драматургічного задуму. Її ігнорування або поверхове трактування призводить до спрощення сценічної форми та втрати внутрішньої логіки образу.

Особливої актуальності набуває проблема аналізу текстових фрагментів, у яких прямо чи опосе-

редковано відображено фізичну поведінку персонажа. У репліках героїв нерідко містяться вказівки на їхні рухові реакції, зміни дистанції, динаміку взаємодії з партнерами. Ці маркери дозволяють реконструювати модель загальної фізичної поведінки персонажа впродовж усього твору. Відсутність систематичного опрацювання таких елементів зумовлює виникнення випадкової або стилістично невмотивованої пластики на сцені.

Фізична поведінка персонажа не є зовнішнім декоративним компонентом образу. Вона відображає характерологічні риси героя, його емоційні стани, соціальну позицію, систему цінностей і рівень внутрішнього конфлікту. Жест, темпоритм, постава, характер ходи, манера триматися у просторі сцени усе це формує видимий вимір внутрішнього життя персонажа. Саме через фізичну дію глядач сприймає психологічний зміст ролі. Отже, нехтування аналізом фізичної поведінки призводить до розриву між внутрішнім переживанням і зовнішнім сценічним виявом.

Водночас складність проблеми полягає в тому, що драматургічний текст не завжди містить розгорнуті вказівки щодо фізичної організації ролі. Часто фізична дія зафіксована імпліцитно через підтекст, логіку розвитку конфлікту або зміну обставин. Це вимагає від актора аналітичного мислення, здатності до структурного розбору матеріалу та свідомого конструювання пластичної партитури образу. Без такого підходу фізична поведінка залишається несистемною й не підпорядкованою загальній лінії дії.

Додаткового виміру проблема набуває в контексті режисерської інтерпретації. У процесі постановки засоби фізичної виразності можуть трансформуватися відповідно до концептуального задуму, жанрової моделі вистави та стилістичної системи театру. Одна й та сама п'єса в різних постановочних рішеннях може передбачати відмінну пластику, різний ступінь умовності руху та різну міру зовнішньої експресії. Це створює напруження між авторським текстом і сценічною реалізацією, що потребує наукового осмислення.

Таким чином, постає необхідність розроблення системного підходу до роботи над драматургічним текстом, який передбачає:

- глибокий аналіз ремарок як джерела інформації про фізичну поведінку героя;
- виявлення текстових маркерів рухової активності персонажа;
- формування узагальненої моделі його фізичного існування;
- врахування режисерського задуму та жанрової специфіки постановки.

Недостатня розробленість зазначених аспектів у сучасній театральній педагогіці та практиці зумовлює актуальність дослідження. Розв'язання цієї проблеми сприятиме підвищенню рівня професійної підготовки актора та забезпечить цілісність сценічного образу як єдності слова, дії та пластики.

Аналіз досліджень. У праці Костянтин Станіславський «Робота актора над собою» обґрунтовано принцип єдності психічного та фізичного в сценічному існуванні актора. Автор доводить, що слово не має автономного значення без дії, а фізична поведінка персонажа є матеріалізацією внутрішнього переживання.

У книзі Єжи Гротовський «До бідного театру» зазначено, що тіло актора є головним носієм смислу, а пластична дія здатна виражати драматичний конфлікт незалежно від текстурального компонента.

У теоретичних працях Лесь Курбас підкреслюється необхідність інтелектуального аналізу драматургічного матеріалу як передумови формування сценічної структури ролі. Дослідник наголошує на активній позиції актора у створенні пластичної партитури образу.

Разом із тим у науковому дискурсі недостатньо розробленим залишається питання системного аналізу ремарок і текстових маркерів фізичної поведінки персонажа як основи формування його цілісного сценічного існування.

Мета статті є обґрунтування аналітичного підходу до роботи над драматургічним текстом, що передбачає системне опрацювання ремарок та текстових фрагментів, у яких зафіксовано фізичну поведінку персонажа, а також визначення ролі режисерської концепції та жанру вистави у трансформації засобів фізичної виразності.

Виклад основного матеріалу. У праці К. Станіславського «Робота актора над собою» доведено, що драматургічний текст є структурою дії, а не лише літературним матеріалом, призначеним для декламації. Автор послідовно наголошує: слово в сценічному просторі має цінність лише тоді, коли воно включене в систему цілеспрямованої дії; інакше воно перетворюється на повідомлення без енергетики впливу (Станіславський, 1989: 118). У цьому підході принципово важливим є висновок про психофізичну природу ролі: внутрішні мотиви та емоційні стани не існують на сцені «окремо», вони матеріалізуються через конкретну поведінку рух, темп, інтонаційний малюнок, мізансценічне рішення, паузу (Станіславський, 1989: 134). Тому текст п'єси виступає схемою психофізичної організації ролі, оскільки

містить не лише зміст реплік, а й (прямо або опосередковано) вказівки на те, як саме персонаж діє в кожній ситуації. Станіславський підкреслює, що завдання актора не відтворити слова, а розкрити логіку дії персонажа в обставинах, заданих драматургом (Станіславський, 1989: 141). Звідси випливає прикладне методичне правило: первинний аналіз п'єси має орієнтуватися на пошук ланцюга активних дій, а вже потім на підбір пластичних і мовленнєвих засобів, які роблять ці дії видимими для глядача.

У книзі Є. Грозовського «До бідного театру» наголошено, що тіло актора є основним носієм смислу, а сценічна виразність не може бути зведена до супроводу тексту. Дослідник стверджує, що фізична дія повинна бути логічним продовженням драматургічного матеріалу, але не його ілюстрацією; іншими словами, рух має бути не зовнішньою прикрасою, а формою мислення персонажа тілом (Грозовський, 1999: 39). Це положення актуалізує необхідність глибокого аналізу тексту перед формуванням пластичної партитури ролі: якщо актор обирає фізичні рішення без зв'язку з драматургічною логікою, виникає декоративність, яка не переконує, бо не витікає з потреби героя. Грозовський, аналізуючи акторську природу дії, підкреслює дисципліну в роботі з імпульсом: тілесний жест має бути точним, необхідним і виправданим ситуацією (Грозовський, 1999: 52). У контексті нашої теми це означає, що фізична поведінка персонажа повинна виростати з тексту як із системи стимулів: ремарки задають зовнішню форму реакції, репліки її психологічний зміст, а підтекст напруження, яке організує темпоритм та енергетику руху.

У статті з проблем текстологічного аналізу драми зазначено, що драматургічний текст має багаторівневу структуру: вербальний шар, паратекст, композиційно-ситуаційний каркас та підтекстовий шар (Капелюх, 2018: 27). Для актора ці рівні є не абстракцією, а інструментом: кожний рівень дає дані для побудови поведінки. Репліки фіксують позицію персонажа, його стратегію впливу на партнера, ступінь відкритості чи маскуванню; ремарки уточнюють, як персонаж проявляє це назовні; композиційний каркас відповідає за зміну станів; підтекст визначає внутрішню причину дії. Відтак підготовка сценічного образу закономірно виходить за межі розуміння змісту і переходить у конструювання поведінкової системи.

Окремо слід підкреслити роль ремарок автора. У дослідженні, присвяченому функціям ремарки, наголошено, що ремарки виконують не лише описову, а й регулятивну функцію: вони керують

увагою читача або актора, задають обставини та «пускові механізми» фізичної реакції (Капелюх, 2018: 70). З цього випливає методична вимога: в роботі над роллю ремарки не можна трактувати як додаток до діалогу. Ремарка є частиною драматургічного мислення, ігнорування якої знижує точність образу. Разом із тим важливе й інше: ремарка не підмінює творчість актора, а задає межі логіки дії; актор повинен перетворити ремарку на внутрішньо вмотивовану дію. Якщо ремарка фіксує «мовчить», це не означає нічого не робить: у сценічному існуванні мовчання стає особливою формою дії спротивом, провокацією, очікуванням, накопиченням напруги (Капелюх, 2018: 78).

Паралельно з ремарками актор має аналізувати й ті фрагменти реплік, де прямо згадано фізичну поведінку. У дослідженні сценічної комунікації зазначено, що значна частина «поведінкової інформації» закладена саме в діалозі: персонажі описують рухи одне одного, фіксують жести, реагують на пози, коментують дистанцію та тактильні контакти (Коник, 2024: 154). Такі репліки є вказівками на модель взаємодії, яку актор повинен перевести в мізансценічну дію. Практично це означає: актор мусить створити «карту фізичних маркерів» персонажа, де кожна згадка про рух чи реакцію стає фактом для побудови поведінки. Власне, це відповідає вашій ключовій вимозі: звертати увагу на ремарки та текст героїв, у якому згадується фізична поведінка; систематизація таких згадок дає можливість скласти картину загальної фізичної поведінки персонажа, а фізична поведінка відображає характер, почуття та емоції й задає напрям інтерпретації.

Методично доцільним є поетапний алгоритм, який описано в статті про аналіз ролі в акторській педагогіці: первинне читання для фіксації подій і конфлікту; друге читання для виділення надзавдання та лінії дії; третє для збирання ремарок і поведінкових маркерів у репліках; четверте для побудови темпоритмічної та пластичної партитури (Барба, 2010: 41). Саме збір ремарок і поведінкових маркерів дисциплінує роботу над образом: актор не вигадує поведінку з повітря, а спирається на дані тексту. У результаті виникає те, що в методичній літературі називають партитурою ролі: узгоджена система голосу, руху, пауз і мізансцени, що тримає образ у межах логіки драматургії.

Питання фізичної поведінки особливо заго-строється в ситуаціях зміни психологічного стану. У праці з психології сценічної дії зазначено, що кожен перелом у конфлікті повинен мати видимий поведінковий еквівалент, інакше глядач не зчитує зміну як факт (Брук, 2008: 88). Такий еквівалент

не обов'язково має бути «великим рухом»; інколи достатньо зміни центру ваги, зміни дихання, паузи перед реплікою, зміни дистанції. Однак принциповим є те, що фізична дія повинна відповідати причині: персонаж змінюється, бо обставина змінюється, а отже змінюється спосіб існування. Це безпосередньо пов'язано з темпоритмом: у методичних матеріалах зі сценічної мови доведено, що темп мовлення й темп руху не можуть існувати незалежно вони утворюють єдину ритмічну систему, через яку проявляється стан персонажа (Зарріллі, 2002: 52). Якщо герой внутрішньо стиснений, його мовлення й рухи стають короткими, якщо розгортається лінія дихання та руху подовжується. Відповідно, аналіз тексту має включати аналіз ритмічних структур: де персонаж прискорюється, де зупиняється, де ламає фразу. Це прямий матеріал для пластики.

У статті про сценічну взаємодію підкреслено, що фізична поведінка персонажа формується не лише як індивідуальна характеристика, а й як результат взаємодії з партнером; зокрема, дистанція, напрям корпусу, фокус погляду та територіальність на сцені є маркерами влади, страху, близькості, агресії (Карніке, 2009: 117–119). Практично актор повинен відповісти на низку аналітичних запитань: де мій персонаж почувається сильним у просторі, де втрачає опору, до кого він прагне наблизитися, від кого відступає. Частина відповідей міститься в ремарках, частина у підтексті реплік, частина в логіці конфлікту. Саме так формується «загальна картина фізичної поведінки» героя протягом п'єси: не як набір жестів, а як система просторових і ритмічних рішень, пов'язаних із психологією і соціальним статусом.

Важливо зафіксувати: фізична поведінка є не лише вираженням емоцій, а й способом мислення персонажа. У монографії з теорії акторської техніки зазначено, що стабільні поведінкові патерни манера сидіти, звичка торкатися предметів, характер паузи, тип ходи виконують функцію характеротворення: через них глядач розпізнає типаж і внутрішню організацію людини (Фішер-Ліхте, 2008: 66–68). Отже, під час аналізу актор має виявити повторювані елементи поведінки: що персонаж робить завжди в стресі, що у спокої, як він реагує на загрозу, як на приниження, як на спокусу. Такі елементи не повинні бути випадково придумані їх необхідно або знайти в тексті ремарки, репліки інших персонажів про нього, або логічно вивести з характеру й обставин, дотримуючись причинно-наслідкових зв'язків.

Разом із тим, навіть якщо драматург достатньо щільно задає поведінковий малюнок, акторська

практика показує, що буквально виконання ремарок не гарантує художньої переконливості. У статті про інтерпретацію драматургічного матеріалу наголошено ремарка є сигналом, але не готовим сценічним рішенням; актор мусить надати їй внутрішнього навіщо, інакше жест стає механічним (Леман, 2006: 73). Це принципово важливо для лаконічного академічного підходу: фізична дія не набір зовнішніх ефектів, а організований результат мотивів. Якщо ремарка фіксує «сміється», актор має встановити, який сміх захисний, агресивний, нервовий, щирий і чому він виник саме тут. Тоді сміх стає дією, що змінює партнера і ситуацію.

Далі необхідно врахувати постановочний вимір, який ви окремо підкреслювали: у процесі постановки засоби фізичної виразності можуть бути змінені залежно від задуму режисера та жанру майбутньої вистави. У праці з режисерської інтерпретації зазначено, що режисер формує надсистему вистави, яка може перевизначити пластичні рішення змінити ступінь умовності, темпоритм, стилістику руху, але не повинна руйнувати логіку характеру. Це означає, що акторська модель фізичної поведінки має бути двошаровою: базовий шар текстологічно обґрунтований, і варіативний шар постановочний, який адаптується до стилю. Наприклад, у психологічній драмі фізична дія здебільшого прагне до природності й причинності, тоді як у гротеску, умовному театрі або трагіфарсі допустима стилізація: той самий страх може бути показаний не дрібною моторикою, а графічним рухом, не втечею, а завмерлою позою, якщо так працює жанровий код (Леман, 2006: 206). У будь-якому випадку зміна засобів не скасовує потреби в мотивації: режисерська стилізація не замінює причинності, вона лише іншим способом її проявляє.

У статті про взаємодію режисера й актора підкреслено, що режисерська корекція пластики є продуктивною тоді, коли актор приходить на репетицію з уже зібраним матеріалом тексту: системою ремарок, зведеною картиною поведінкових маркерів, баченням лінії дії (Кемп, 2012: 144). За відсутності такої підготовки режисер часто змушений конструювати з нуля, і тоді зростає ризик схематизації ролі. Тому академічно виправдана позиція полягає у відмежуванні двох рівнів: рівень аналізу тексту та рівень постановочного рішення. Саме на першому рівні актор формує загальну картину фізичної поведінки персонажа, а вже на другому коригує її під сценічну систему вистави.

У дослідженні акторської імпровізації зазначено, що свобода сценічного існування не суперечить аналітичності, якщо вона базується на стабільній структурі ролі (Бенедетті, 2005: 79).

Іншими словами, імпровізація можлива в межах чітко визначених цілей і дій персонажа. Це положення важливе для поєднання лаконічності з об'ємністю: актор не розписує все до дрібниць як інструкцію, але вибудовує опорні точки дії, зміни станів, ключові фізичні реакції, що утримують образ. Саме такі опорні точки часто закладені у драматургічних вузлах: момент рішення, момент викриття, момент втрати, момент агресії. Вони мають бути проаналізовані й тілесно визначені.

Підсумовуючи аналітичні позиції в наукових працях, доцільно сформулювати критерії нормальної роботи над драматургічним текстом у контексті створення сценічного образу. По-перше, робота має бути доказовою: кожне фізичне рішення повинно мати опору в ремарці, репліці або логіці події; якщо опори немає, актор повинен обґрунтувати рішення через характер і обставини, не суперечачи тексту (Барба, 2010: 41). По-друге, робота має бути системною: фізична поведінка визначається не одним жестом, а повторюваними маркерами, темпоритмом і просторовими рішеннями, які зчитуються як стиль існування персонажа (Фішер-Ліхте, 2008: 66). По-третє, робота має бути психофізичною: слово й рух утворюють єдину дію, тому аналіз інтонації, паузи, ритму реплік є одночасно аналізом руху (Зарріллі, 2002: 52). По-четверте, робота має бути варіативною щодо постановки: збереження логіки характеру допускає трансформацію пластики під жанр і режисерський задум, але не допускає випадковості (Леман, 2006: 201). По-п'яте, робота має бути спрямованою на сценічний результат: фізична поведінка повинна робити внутрішнє видимим, інакше образ залишається прочитаним, але не втіленим (Брук, 2008: 88).

Отже, аналіз існуючих наукових підходів дає підстави стверджувати, що робота над драматургічним текстом у процесі створення сценічного образу є процедурою конструювання психофізичної системи ролі. Ремарки автора та репліки персонажів, у яких зафіксовано поведінкові характеристики, дозволяють вибудувати узагальнену картину фізичної поведінки героя в різних сценічних ситуаціях. Саме ця картина відображає його характер, почуття та емоції і задає напрям для інтерпретації. У репетиційному процесі засоби фізичної виразності можуть змінюватися залежно від режисерського задуму та жанру майбутньої вистави, проте такі зміни залишаються професійно виправданими лише тоді, коли спираються на текстологічно встановлену логіку дії й не руйнують причинно-наслідкову структуру поведінки персонажа.

Висновки. Проведений аналіз наукових праць із теорії та методики акторської майстерності

дозволяє стверджувати, що робота над драматургічним текстом є визначальним етапом формування сценічного образу. Драматургічний текст виступає не лише літературною основою ролі, а структурованою системою дії, яка містить багаторівневу інформацію про психологічну, мовленнєву та фізичну організацію персонажа. Його аналітичне опрацювання створює підґрунтя для побудови цілісної психофізичної моделі ролі.

У процесі дослідження встановлено, що особливу увагу в роботі актора слід приділяти ремаркам автора та тим фрагментам реплік, у яких зафіксовано або імпліцитно закладено фізичну поведінку героя. Саме ці елементи дозволяють сформувати узагальнену картину його рухової активності в межах драматургічної дії. Ремарка визначає просторово-часові параметри сцени, характер взаємодії між персонажами, темпоритм і первинну модель фізичної реакції. Репліки, своєю чергою, містять психологічні імпульси, що зумовлюють відповідну тілесну поведінку. Їх систематичний аналіз забезпечує логічність і вмотивованість пластичної партитури ролі.

Фізична поведінка персонажа виступає видимим виявом його характерологічних особливостей, емоційних станів і внутрішніх суперечностей. Через жест, позу, характер руху, дистанцію, інтонаційний ритм і паузу глядач сприймає внутрішню динаміку образу. Отже, фізична дія не є декоративним доповненням до тексту, а становить його невід'ємний структурний компонент. Відсутність системного аналізу фізичних маркерів у драматургічному матеріалі призводить до розриву між словом і дією, що негативно позначається на художній цілісності вистави.

Разом із тим встановлено, що фізична поведінка персонажа не є статично заданою величиною. У процесі постановки засоби фізичної виразності можуть трансформуватися відповідно до режисерської концепції та жанрової специфіки майбутньої вистави. Однак такі трансформації мають залишатися внутрішньо мотивованими й не суперечити логіці характеру, визначеній драматургічним текстом. Таким чином, сценічний образ формується на перетині трьох складників: авторського задуму, акторського аналітичного опрацювання тексту та режисерської інтерпретації.

Отже, ефективна робота над драматургічним текстом забезпечує формування цілісного сценічного образу як єдності слова, дії та пластики. Саме аналітичний підхід до тексту дозволяє акторові усвідомлено вибудувати систему фізичної поведінки персонажа, що відображає його внутрішній світ і відповідає художній концепції вистави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба Е. Паперове каное. Трактат про театральну антропологію / пер. з італ. Київ: Ніка-Центр, 2010. 288 с.
2. Гротовський Є. До бідного театру / пер. з пол. Київ: Основи, 1999. 276 с.
3. Капелюх Д. Функціональні особливості ремарки в драматичному творі. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2018. № 3 (23). С. 70–79. DOI: 10.28925/2311-259X.2018.3.7079
4. Коник Д. Роль-персонаж та роль-герой як складові майстерності актора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 374–382. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2024.306785
5. Станіславський К. Робота актора над собою в творчому процесі переживання. Київ: Мистецтво, 1989. 432 с.
6. Benedetti J. *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen Drama, 2005. 144 p.
7. Brook P. *The Empty Space*. London: Penguin Books, 2008. 160 p.
8. Carnicke S. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. London: Routledge, 2009. 248 p. DOI: 10.4324/9780203889252
9. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge, 2008. 320 p. DOI: 10.4324/9780203894980
10. Kemp R. *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*. London: Routledge, 2012. 208 p. DOI: 10.4324/9780203124872
11. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006. 312 p. DOI: 10.4324/9780203087498
12. Zarrilli P. *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. 2nd ed. London: Routledge, 2002. 512 p. DOI: 10.4324/9780203994567

REFERENCES

1. Barba E. (2010) *Paperove canoe. Traktat pro teatralnu antropologiju*. [The Paper Canoe. A Treatise on Theatre Anthropology] Kyiv: Nika-Tsentr. 288 p. [in Ukrainian].
2. Grotovskiy Ye. (1999) *Do bidnoho teatru*. [Towards a Poor Theatre] Kyiv: Osnovy. 276 p. [in Ukrainian].
3. Kapeliukh D. (2018) *Funktsionalni osoblyvosti remarky v dramatychnomu tvori*. [Functional features of stage directions in a dramatic work] Synopsys: tekst, kontekst, media – Synopsis: text, context, media, Kyiv, 3 (23). 70–79. DOI: 10.28925/2311-259X.2018.3.7079 [in Ukrainian].
4. Konyk D. (2024) *Rol-personazh ta rol-heroi yak skladovi maisternosti aktora*. [Role-character and role-hero as components of acting mastery] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, Kyiv, 2. 374–382. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2024.306785 [in Ukrainian].
5. Stanislavskiy K. (1989) *Robota aktora nad soboiu v tvorchomu protsesi perezhyvannia*. [An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experiencing] Kyiv: Mystetstvo. 432 p. [in Ukrainian].
6. Benedetti J. (2005) *Stanislavski: An Introduction*. London: Methuen Drama. 144 p.
7. Brook P. (2008) *The Empty Space*. London: Penguin Books. 160 p.
8. Carnicke S. (2009) *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. London: Routledge. 248 p. DOI: 10.4324/9780203889252
9. Fischer-Lichte E. (2008) *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge. 320 p. DOI: 10.4324/9780203894980
10. Kemp R. (2012) *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*. London: Routledge. 208 p. DOI: 10.4324/9780203124872
11. Lehmann H.-T. (2006) *Postdramatic Theatre*. London: Routledge. 312 p. DOI: 10.4324/9780203087498
12. Zarrilli P. (2002) *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. 2nd ed. London: Routledge. 512 p. DOI: 10.4324/9780203994567

Дата першого надходження статті до видання: 27.02.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 30.03.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 22.04.2026

Стаття поширюється на умовах
 ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

