

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

АНОТАЦІЯ

До творчого проєкту

**Захист сценічного образу Марії в дипломній моновиставі за п'єсою Даріо Фо
та Франки Рабе «Я чекаю на тебе , коханий ...»
На здобуття освітнього ступеня «Бакалавр»**

Виконала:

Здобувач першого
(бакалаврського)
рівня вищої освіти
Галузь знань 02 «Культура і
мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне
мистецтво»
Катерина КОХАНОВСЬКА

Керівник творчого проєкту:

Старший викладач кафедри
майстерності актора ХДАК,
заслужений артист України
Павло КУЧИН

Рецензент:

Заслужений діяч мистецтв України
режисер–постановник
Харківського академічного театру
музичної комедії
Олександр ДРАЧОВ

Допущено до захисту

Зав.кафедри _____ / Віталій МІЗЯК /

11 червня 2025 року

Харків 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....

РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ДЖЕРЕЛА.....

1.1. Біографія та творчий шлях Даріо Фо та Франки

Рапе.....

1.2 Історія написання та особливості художнього втілення драматургічного твору «Я чекаю на тебе, коханий».....

1.3. Розбір основних подій згідно розвитку сюжету.....

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА РОБОТИ НАД СЦЕНІЧНИМ

ОБРАЗОМ.....

2.1 Характеристика та аналіз образу Марії: психологічний портрет та мотивації

2.2 Образ Марії та її взаємовідносини з іншими персонажами

2.3 Робота над характером та характерністю

2.4 Надзавдання та наскрізна дія ролі

РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ

3.1 Використання виразних засобів для становлення сценічного образу (голосова та пластична характеристики, темпоритм ролі)

3.2 Костюм, грим та реквізит

ВИСНОВОК

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТКИ ФОТО -, ВІДЕОПОСИЛАННЯ-

ВСТУП

Творчість Даріо Фо, видатного італійського драматурга ХХ століття, режисера, теоретика театру та художника, відома своєю фарсовістю, гротесковістю, імпровізаційною природою й глибокою соціальною критикою, що черпає натхнення з традицій комедії дель арте. У своїх творах Фо поєднує сміх із трагізмом, театральну метафору — з політичним меседжем, що робить його творчість актуальною у будь-яку епоху.

П'єса «Я чекаю на тебе, коханий...», створена Даріо Фо у співавторстві з його дружиною, Франкою Рапе — акторкою, активісткою та захисницею прав жінок, є яскравим прикладом театрального монологу, що втілює у собі не лише засоби сатири та елементи комедії положень, але й глибокий психологізм, драму особистості, що бореться за гідність. Твір увійшов до канону феміністичної драматургії як голос тисяч жінок, які зазнали домашнього насильства, ізоляції, психологічного тиску.

Актуальність теми творчого проєкту полягає у тому, що в межах цієї роботи буде здійснено глибоке дослідження образу головної героїні твору — Марії, простої італійської домогосподарки, яка виявляється носієм трагічного досвіду і символом жіночої сили. Образ Марії є напрочуд сучасним: він уособлює жінку, яка в умовах соціального тиску, домашнього аб'юзу, байдужості з боку держави та суспільства, прагне зберегти людську гідність і внутрішню свободу. Важливо наголосити, що проблеми, підняті у творі, — права жінок, психологічне насильство, домашній тиранізм, нерівність — залишаються болючими й сьогодні, змушуючи глядача переосмислити своє ставлення до цих реалій. Сотні тисяч жінок у всьому світі продовжують жити у страху, не маючи можливості вирватися з кола жорстокості й мовчання, тому театр, що говорить про це вголос, набуває особливої етичної й соціальної місії.

Мета творчого проєкту — проаналізувати основні теоретичні принципи та практичні методи формування акторської ролі, а також на практиці продемонструвати отриманий результат у вигляді повноцінного сценічного втілення образу. Робота над образом Марії — це не лише акторське завдання, а й моральне висловлювання на тему прав жінки, свободи особистості та гідності людини.

Щоб досягти поставленої мети, в межах творчого проєкту планується виконати такі завдання :

- дослідити та проаналізувати біографію та творчий шлях драматурга Даріо Фо і його дружини Франки Рапе, звертаючи увагу на їхню ідеологічну позицію, художні засоби та соціальний контекст творчості;
- проаналізувати історію створення драматичного твору та особливості його художнього втілення на сцені: стиль, жанрову природу, драматургічні особливості монологу;

- здійснити аналіз характеру та характерності персонажа Марії, вивчити способи сценічної інтерпретації внутрішнього стану героїні через виразні засоби актора: голос, пластика, темпоритм;
- виявити надзавдання та наскрізну дію ролі, сформулювати внутрішній конфлікт і ціль персонажа, що об'єднує всі елементи акторської гри у цілісне емоційне та психологічне переживання.

ЧАСТИНА 1

АНАЛІЗ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО МАТЕРІАЛУ

1.1. Біографія та творчий шлях Даріо Фо та Франки Раме

Даріо Фо

У процесі вивчення постаті Даріо Фо, у межах свого творчого проєкту я прагнула не лише дослідити його біографію, але й зрозуміти, яким чином особистий досвід, суспільні події та внутрішні переконання впливали на його мистецтво, формуючи унікальну театральну мову, що резонує з глядачем навіть сьогодні.

Даріо Фо — видатний італійський драматург, режисер, теоретик театру, художник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1997), почесний доктор Римського університету «Ла Сап'єнца» (2006). Він народився 24 березня 1926 року в Санджано, провінція Варезе, а помер 13 жовтня 2016 року в Мілані.

Ще з дитинства Фо виявляв інтерес до мистецтва. Попри фінансові труднощі, його родина підтримала прагнення юного Даріо до творчого самовираження. У 1940 році він вступив до Академії Брера в Мілані, де навчався на факультеті сценографії. Згодом, у 1945 році, перевівся до Міланського політехнічного університету на факультет архітектури, однак незабаром остаточно присвятив себе мистецтву.

Свої перші літературні кроки Фо зробив ще у студентські роки — це були сатиричні мініатюри, напівфантастичні оповідання, що за своєю структурою та стилістикою нагадували народні байки. Виступаючи перед друзями та невеликими аудиторіями, він поступово здобував популярність, а вже у 1952 році почав виступати на радіо з гумористичними монологами.

У 1953 році Фо остаточно залишив навчання, щоб цілком зосередитися на творчій діяльності. Разом з Франко Паренті та Джованні Дурано він створив театр-вар'єте, для якого написав дві сатиричні п'єси: «Пальцем в око» (1953) і «Зв'язати здорових» (1954). Ці постановки зазнали цензури, однак уже тоді було видно, що його театр — це територія свободи й протесту. Великий вплив на естетику раннього Фо справив французький мім і режисер Жак Лекок.

У 1954 році Фо одружився з акторкою Франкою Раме — жінкою, яка стала не лише його дружиною, а й співавторкою, партнеркою, однодумницею. З 1955 по 1957 рік Фо писав сценарії для кіно й знімався як актор у фільмах, зокрема у Карло Лідзані. Проте кінематограф не дав йому очікуваного простору для творчості, тому з кінця 1950-х він повністю зосередився на театрі.

У 1959 році Фо разом із Раме заснував театр «Трупа Даріо Фо — Франки Раме», який швидко здобув популярність завдяки гострій сатирі. Особливого успіху набула п'єса «Архангели не грають у фліпер» (1959), що висміювала бюрократичну систему, та «Ізабелла, три каравели і базікало» (1963), яка в сатиричному ключі розповідала про Христофора Колумба та його конфлікт з королівською владою. У 1961 році театр почав міжнародні гастролі, які охопили 73 країни світу, включно з Україною.

Студентські протести 1968 року та війна у В'єтнамі стали поворотним моментом у житті Фо. Відмовившись від комерційного театру, він став одним із провідних представників політичного театру. За підтримки культурної організації ARCI він створив театр «Нуова сцена», де поставив низку соціально спрямованих п'єс, зокрема «Робітник знає 300 слів, а хазяїн — 1000...» (1969), що демонструвала глибоку класову нерівність. У цей самий рік він написав «Містерію-буфф» — культову політичну сатиру, що піддала критиці як правих, так і лівих. Це спричинило вихід Фо і Раме з комуністичної партії у 1970 році.

Після цього подружжя заснувало незалежний театр «Ла Комуне», в якому вони продовжили реалізовувати соціально орієнтоване мистецтво. Однією з найважливіших п'єс цього періоду стала «Випадкова смерть анархіста» — гостра сатира на політичні репресії та свавілля влади.

У 1977 році Даріо Фо повернувся на телебачення за запрошенням телеканалу RAI 2, де екранізував спектакль «Містерія-буфф». У 1982 році створив моноспектакль «Непристойна байка», заснований на середньовічних сюжетах. У ті ж роки він активно співпрацював із Франкою Раме над феміністичними п'єсами: «Увесь дім, постіль і церква» (1977) та «Вільна пара».

У 1981 році його нагородили премією Соннінга, яку він присвятив Франці. У 1990-х роках він повернувся на сцену з новими монологами, демонструючи, що його акторська майстерність і гострота мислення залишаються незмінними.

Кульмінацією визнання його творчості стала Нобелівська премія з літератури у 1997 році, яку він отримав за «наслідування середньовічних блазнів у боротьбі проти авторитаризму та за захист гідності пригноблених». На церемонії нагородження постійний секретар Шведської академії С. Аллен охарактеризував Фо як одну з центральних фігур європейського театру кінця ХХ століття.

Його творчість — це театр дії, театр опору, театр правди. До 1986 року Фо створив понад 40 п'єс, які ставилися у 48 країнах, зокрема в Україні — у Києві, Львові, Ужгороді.

У 2001 році його прийняли до Міжнародного Колежу патафізики, а у 2008 році він долучився до фільму Джульєтти К'єза «9/11. Розслідування з нуля» про події 11 вересня у США.

Життя Даріо Фо — це приклад того, як художник може бути не лише спостерігачем, а й активним учасником і коментатором суспільних процесів. Його театр — це сцена, що говорить гучно й безкомпромісно.

Франка Раме

Ознайомившись з біографією Франки Раме нам стало відомо, що вона народилася 18 липня 1929 року у Парабьяго, Ломбардія, а померла 29 травня 2013 року у Мілані. Родина Франки була сповнена театральними традиціями. Я Мистецький шлях Франки розпочався ще в юності, у віці 18 років вона почала працювати в театрах Мілана, і вже дуже скоро виявила себе як яскрава, харизматична актриса. Її акторська майстерність, сценічна присутність і внутрішня сила дозволили їй швидко здобути визнання у професійному середовищі.

Доленосною подією в її житті стало знайомство з Даріо Фо — драматургом, актором, режисером і людиною, яка згодом стала її не лише чоловіком, а й незмінним творчим партнером. У 1954 році Франка та Даріо одружилися, а вже наступного року у них народився син Якопо, який у майбутньому також долучиться до театру, продовживши сімейну справу.

Хоча на початку їхньої спільної творчої діяльності Фо і Раме спробували реалізувати себе в кіно, знявшись, зокрема, у фільмах режисера Карло Лідзані, ці стрічки не отримали особливого визнання. Це стало певною точкою переосмислення, і подружжя вирішило сконцентрувати свої зусилля на театрі — живому мистецтві, яке дозволяло їм бути максимально щирими, актуальними та близькими до глядача.

У 1958 році Франка Раме разом з Даріо Фо та групою однодумців заснували приватний театр, який швидко здобув популярність серед публіки. Театр став своєрідною лабораторією, у якій Даріо писав нові п'єси, а Франка — була не лише їх головною виконавицею, але й часто долучалась до процесу написання, виступаючи як співавторка. Її участь виходила за межі акторської гри — вона вклала у кожен твір не лише професіоналізм, а й власний досвід, переконання, емоції.

У 1962 році Фо та Раме вирішили спробувати себе в телевізійному форматі — вони почали створювати сатиричні скетчі власного авторства для італійського телебачення. Однак уже за кілька тижнів після старту проекту стало зрозуміло, що в умовах цензури телевізійна платформа не дозволяє їм вільно висловлювати свої ідеї. Не погоджуючись із тиском і обмеженнями, вони покинули проект і надовго — аж на 15 років — припинили будь-яку співпрацю з телебаченням. Цей крок я сприймаю як приклад принципової

позиції митців, які не йдуть на компроміс зі своєю совістю заради слави чи зручності.

Не можливо оминати надзвичайно складний, трагічний і водночас героїчний період в житті Франки Рапе — кінець 1960-х та наступні десятиліття, які стали справжнім випробуванням сили духу, переконань і мистецької сміливості.

Наприкінці 1960-х років Франка Рапе вступила до Італійської комуністичної партії (ІКП), підтвердивши тим самим свою глибоку соціальну та політичну заангажованість. Даріо Фо, її чоловік і творчий партнер, хоча й поділяв ліві ідеї, усе ж у 1970 році покинув ряди партії через розбіжності з її політикою. Відтоді подружжя почало активно працювати у створеному ними незалежному театрі «Ла Комуна», орієнтованому на виступи перед широкою аудиторією — передусім робітниками та студентами. Для мене це — не просто історія театру, а приклад того, як сцена може перетворитися на простір справжнього діалогу зі суспільством.

У 1970-х роках Франка Рапе активно долучилася до феміністичного руху, ставши однією з його ключових фігур в Італії. Вона писала і виконувала авторські монологи та скетчі, що порушували болючі теми гендерної нерівності, сексуального насильства, пригнічення жінки. Її голос звучав гучно, сміливо і дуже особисто.

Особливо трагічною сторінкою в її житті стало викрадення у 1973 році, коли Франку жорстоко побила та звалтувала група ультраправих екстремістів. Цей акт насильства був не лише особистою трагедією, а й актом політичного терору — спробою змусити мовчати жінку, яка не боялася говорити правду. Але замість мовчання Франка перетворила свій біль у зброю — через десять років вона написала сильний монолог, у якому відверто описала пережите. Виступаючи з ним у Лондоні та на італійському телебаченні, вона зробила надзвичайно сміливий крок, ставши символом жіночої сили, опору та гідності.

У 1987 році Франка Рапе та Даріо Фо оголосили про своє розлучення, однак згодом знову зійшлися. Їхній союз, попри всі труднощі, залишався унікальним прикладом творчого партнерства, яке витримало випробування часом, болем і суспільним тиском. Упродовж 1980-х Франка займалася активною громадянською діяльністю — через міланську організацію допомагала родинам політичних в'язнів, що стало ще одним проявом її життєвої позиції: діяти, а не спостерігати.

Через свої радикальні політичні переконання Рапе та Фо зіткнулися навіть із труднощами під час отримання візи до США, однак попри це їх з тріумфом приймали в американських театрах і університетах наприкінці 1980-х років. Їхні виступи стали справжньою подією, адже це був не просто театр — це був відкритий діалог із суспільством, часто незручний, але завжди щирий.

У 1990-х та 2000-х Франка Раме залишалася в театрі — як актриса, авторка, громадська діячка. Вона виконувала гостросоціальні монологи, написані її сином Якопо, та грала в гучній постановці Даріо Фо «Двоголовий прем'єр», де висміювалася постать Сільвіо Берлусконі. Це була не просто сатира — це була відкрита критика системи влади, корупції й маніпуляцій, що знову ж таки показувала її небайдужість до долі суспільства.

У 2006 році Франка Раме зробила ще один важливий крок — вона пішла в політику. Її було обрано до Сенату Італії від лівоцентристської партії «Італія цінностей». Однак уже у 2008 році вона свідомо відмовилася від мандата, продемонструвавши свою принциповість і незалежність у поглядах.

Останній раз Франка Раме вийшла на сцену в березні 2012 року у виставі «Містерія-Буфф» — улюбленій роботі свого життя, яка стала символом її театрального шляху. А вже 29 травня 2013 року Франка Раме пішла з життя після тривалої важкої хвороби. Вона померла у Мілані у віці 84 років і була похована на Міланському монументальному цвинтарі — поруч із найбільшими постатями італійської культури.

Аналізуючи життя Франки Раме, я глибше усвідомлюю, наскільки тісно переплітаються особисте та професійне в долі великої акторки. Її життєва позиція, здатність до супротиву, а творчий темперамент і вірність мистецтву стали для багатьох людей джерелом натхнення .

1.2 Історія написання та особливості художнього втілення драматургічного твору «Я чекаю на тебе, коханий»

Проаналізувавши моноп'єсу «Я чекаю на тебе, коханий», створену видатними італійськими митцями Даріо Фо та Франкою Раме, я переконалася, що цей твір посідає особливе місце у світовій драматургії не лише завдяки своєму сміливому художньому стилю, а й через глибоку соціальну проблематику, яку він порушує. Як студентка акторського факультету, яка обрала тему жіночої сцени у сучасному театрі, я вважаю за необхідне не просто ознайомитися з текстом п'єси, але й глибоко дослідити історію її створення та способи її сценічного втілення, які дозволяють розкрити внутрішню суть образу та його актуальність.

Дослідивши історичний та мистецький контекст, у якому з'явився цей твір, я дізналася, що п'єса була написана у співпраці Даріо Фо з його дружиною та постійною творчою соратницею Франкою Раме. Спершу цей монолог був створений спеціально для відомої італійської акторки Анни Маньяні — жінки виняткової харизми й сили, що вже само по собі свідчить про глибину задуманого образу. Однак згодом п'єса стала знаковим твором у репертуарі Франки Раме, яка не просто виконувала роль Марії, а вклала у неї власну жіночу позицію, життєвий досвід, власну боротьбу за гідність та рівність.

Проаналізувавши сюжет, я зрозуміла, що твір «Я чекаю на тебе, коханий» є психологічно глибокою сповіддю жінки, замкненої у квартирі з маленькою дитиною. Її повсякдення сповнене абсурду, насильства й самотності: навколо — ревнивий чоловік, сексуально одержимий родич-інвалід, сусід-підглядач, телефонний маніяк, кредитори. Усі ці фігури виступають як уособлення різних форм тиску, страху та насильства, з якими стикається сучасна жінка в умовах патріархального суспільства. П'єса побудована у формі монологу, що створює особливий зв'язок між героїнею та глядачем: ми ніби опиняємося всередині її свідомості, переживаємо її страхи, надії, саркастичні роздуми та прагнення до свободи. Така форма дозволяє акторці максимально зануритися в образ, досягнути граничної щирості й емоційної оголеності, а глядачу — стати співучасником її внутрішньої боротьби.

Дослідивши сценічне втілення цього твору, я побачила, що візуальна та пластична мова п'єси не менш важлива, ніж текст. Особливістю її художнього стилю є поєднання елементів італійської комедії дель арте з сучасними соціальними темами. Героїня Марія, яку я розглядаю як акторка-аналітик, є своєрідною сучасною Коломбіною — одночасно комічною, драматичною, трагічною. Вона сміється крізь сльози, жартує на межі божевілля, показуючи гротеск сучасного жіночого буття. Такий підхід відкриває нові можливості для акторського перевтілення — він вимагає високого рівня володіння тілом, мімікою, інтонаційною палітрою та здатності до імпровізації.

П'єса «Я чекаю на тебе, коханий» була неодноразово поставлена на сценах театрів Європи, зокрема — в Україні. Так, в Київському театрі «Колесо» моновистава знайшла сценічне втілення, а в Закарпатському обласному драматичному театрі режисер Віталій Семенцов реалізував її як комедію-фарс-детектив, де в постановці були задіяні одинадцять акторів. Такий підхід засвідчив, що, попри монологічну форму, твір можна інтерпретувати багатоголосо, розширивши його межі через гротескну ансамблеву гру. У кожній із цих постановок по-різному виявляється головна тема — від самотності до абсурду побуту, від психологічного насильства до жіночої сили.

Проаналізувавши критичні статті, театрознавчі рецензії та відгуки глядачів, я зробила висновок, що моноп'єса «Я чекаю на тебе, коханий» має універсальне звучання. Її героїня є не лише «італійською жінкою» з 1970-х років — вона є образом жінки взагалі, тієї, що стикається з побутовим насильством, обмеженнями, соціальними штампами. Тому цей твір надзвичайно важливий не тільки як об'єкт акторського втілення, а й як глибоко філософське розмірковування про свободу, гідність і жіночу природу.

Узагальнюючи, хочу підкреслити: п'єса «Я чекаю на тебе, коханий» є потужним драматургічним матеріалом, що дозволяє акторці глибоко зануритися у внутрішній світ персонажа, пережити трансформацію, дослідити контрасти — від смішного до трагічного, від гротеску до реалістичної драми. Водночас вона є важливим джерелом для феміністичного дискурсу,

відкриваючи можливості для критичного аналізу суспільних ролей жінки. Як майбутня акторка, я вбачаю в цій п'єсі не лише сценічну задачу, а й особистий виклик — донести до глядача правду, захovanу за комедійною формою.

1.3. Розбір основних подій згідно розвитку сюжету

Проаналізувавши моноп'єсу «Я чекаю на тебе, коханий» я, як студентка факультету «Сценічного мистецтва» і майбутня акторка драматичного театру і кіно, прагну не лише відтворити логіку побудови цього сценічного твору, але й зануритися в драматургічну тканину тексту через глибоке вивчення його структури, внутрішньої динаміки та художніх акцентів. Цей монолог — не просто форма акторського висловлення, а повноцінна сповідь, в якій відображені не лише психологічні риси конкретної жінки, а й глобальні соціальні та культурні установки, що визначають її долю.

Зав'язка

П'єса відкривається зверненням героїні на ім'я Марія до уявної слухачки — нової сусідки, яка щойно оселилася поруч. Такий прийом у драматургії створює ефект розмови, яка з кожною хвилиною стає все більш інтимною та відвертою, дозволяючи глядачеві поступово зануритися в особистий, глибоко жіночий простір. Марія одразу постає перед нами не як умовний персонаж, а як жінка з живим тілом і душею, яка не витримує ізоляції, самотності та контролю.

Жінка змушена постійно перебувати вдома — її ревнивий чоловік замкнув її у квартирі, наче в клітці. Вона не має змоги вийти, спілкуватися зі світом чи навіть з власною родиною. Уже в перших хвилинах монологу ми бачимо, що Марія — заручниця домашнього простору, який більше не є її захистом, а став пасткою та в'язницею.

Розвиток дії

У міру розвитку монологу, з кожною новою реплікою Марія поступово розкриває перед нами цілий спектр абсурдних і трагічних подій, які заповнюють її щоденне життя. Вона розповідає про:

- Роман із молодим студентом, який хоч і повернув їй відчуття жіночої гідності, став причиною її остаточної ізоляції;
- Сусіда-підглядача, який щоденно стежить за нею з вікна, перетворюючи її приватне життя на об'єкт чужого контролю;
- Дівера-інваліда, котрий живе в тій самій квартирі й виявляє до неї сексуальний інтерес, знецінюючи її як особистість;

- Телефонного маніяка, дзвінки якого стають фоном до її внутрішнього напруження та відчаю;
- Кредиторів, які постійно нагадують їй про борги чоловіка.

Ці епізоди подаються у фарсово-комічному стилі, що підсилює відчуття гротеску. Але за смішним — біль і трагедія, які автори обіграють через контраст між формою і змістом. Для мене, як акторки, це відкриває потужні засоби сценічної виразності — від саркастичної усмішки до надривного крику, від легкої інтонації до повного емоційного оголення.

Кульмінація

У кульмінації п'єси Марія досягає емоційного піку. Вона вже не просто розповідає — вона кричить, протестує, зривається на сльози. Її монолог перетворюється на публічну сповідь, у якій вона визнає, що все її життя — це суцільна самотність, тотальна залежність, позбавлення права бути собою. Цей момент стає поворотним — саме тут Марія вперше по-справжньому усвідомлює своє становище. Не як обставину, а як системну проблему, в якій вона — одна з тисяч або навіть мільйонів жінок, загнаних у кут патріархальними нормами.

Розв'язка

П'єса закінчується відкритим фіналом. Ми, глядачі, не дізнаємося, чи знайде Марія вихід, чи зможе вирватися з замкненого кола. Відсутність чіткої розв'язки — свідомою стратегією авторів, яка залишає простір для роздумів. Це не просто драматургічний прийом — це заклик до дії, адресований кожному глядачеві: «Що буде з Марією — залежить від нас. Або ж — це вже сталося з кимось поруч із нами».

Висновок

Дослідивши сюжетну побудову моноп'єси «Я чекаю на тебе, коханий», я зрозуміла, що це не лише сценічний твір, а соціальна заява, психологічна драма та акт театрального опору. Через гротеск, іронію та монологічну форму Даріо Фо і Франка Раме створили універсальний образ жінки, яка більше не мовчить. Для мене, як майбутньої акторки, це не просто матеріал для роботи, це — виклик особистості. Цей монолог вимагає повної акторської віддачі, сміливості, емоційної чесності. І водночас — це унікальна можливість говорити вголос про те, що зазвичай ховається у тиші.

Твір «Я чекаю на тебе, коханий» є живим прикладом того, як один голос на сцені може розкрити цілу систему, поставити глядача перед правдою і надихнути.

РОЗДІЛ 2.МЕТОДИКА РОБОТИ НАД СЦЕНІЧНИМ ОБРАЗОМ

2.1 Характеристика та аналіз образу Марії: психологічний портрет та мотивації

У процесі глибокого дослідження моноп'єси «Я чекаю на тебе, коханий», я як здобувачка професії «Актор драматичного театру і кіно», зосередила свою увагу на психологічному аналізі портрету головної героїні — Марії. Саме її внутрішній світ є головною драматургічною та акторською домінантою твору. Розуміння психоемоційної динаміки цієї ролі є фундаментальним для акторської інтерпретації, оскільки моноп'єса розкриває не лише зовнішні обставини життя героїні, але й глибинні процеси її трансформації як жінки, матері, дружини і — найголовніше — як особистості.

Вихідна позиція героїні: образ жінки-заручниці :

На початку твору ми зустрічаємо Марію — звичайну італійську жінку, домогосподарку, дружину та матір двох дітей. Вона живе у квартирі, яка стала її фізичною і психологічною в'язницею. Чоловік Марії патологічно ревнивий: він забороняє їй виходити на вулицю, не дозволяє телефонувати, спілкуватися з іншими людьми. Таке становище формує у героїні високий рівень тривожності, психологічну залежність, пригніченість, але водночас — спрагу спілкування, яка виливається в її монолог.

У психологічному контексті ця стадія розвитку образу відображає стан постійного стресу, що супроводжується синдромом «вивченого безсилля» — коли людина поступово звикає до обмежень і перестає чинити опір. Вона починає виправдовувати дії чоловіка, боїться осуду, залежна фінансово і соціально.

Простір травми: героїня у ворожому середовищі

Однак ця «домашня пастка» не є єдиним джерелом психологічного дискомфорту героїні. Весь її побут оповитий абсурдом:

- **підглядання сусіда «маніяка»** стають щоденним вторгненням у її інтимний простір;
- **родич-інвалід**, що живе поруч, виявляє до неї сексуальні домагання, цинічно використовуючи її вразливість;
- **сусід-підглядач** спостерігає за нею з вікна, позбавляючи її елементарної приватності;
- **кредитори чоловіка** погрожують, вимагають гроші, що додатково викликає тривогу;
- **молодий коханець**, хоча й викликає симпатію, стає черговою ілюзією порятунку, яка врешті лише поглиблює її почуття вини та розгубленості.

Кожен із цих персонажів несе на собі функцію символу психологічного насильства: сексуального, емоційного, фінансового, соціального. Марія перебуває в стані постійної розщепленості: вона намагається жити «нормально», доглядати дитину, підтримувати порядок, але її внутрішній світ — це хаос, спричинений тотальним безправ'ям.

Іронія як механізм виживання

Попри всю трагічність ситуації, героїня не втрачає здатності до іронії, сарказму, гротеску. Саме це, як на мене, є її найсильнішою зброєю. Вона сміється — крізь сльози, але цей сміх рятує її від остаточного емоційного зламу. У психології цей механізм відомий як захисна реакція, що дозволяє особистості зберігати відчуття гідності навіть у найскладніших умовах.

Для акторки такий стан потребує високої майстерності балансування: потрібно грати на межі — між комічним і трагічним, між контролем і зривом, між роллю жертви та іронічної нараторки. Це дозволяє глядачеві побачити не лише ситуацію, але й внутрішній спротив, що проростає всередині героїні.

Психологічна кульмінація: пробудження свідомості

У кульмінаційній частині монологу Марія досягає кризової точки. Її свідомість наче проривається крізь завісу буденності — вона бачить себе ззовні, без прикрас. Вона не просто говорить — вона викрикує, вибухає, в її репліках — і гнів, і зневага, і гіркий відчай. Саме тут відбувається головна трансформація: від покори до усвідомлення себе як жінки, яка має право на інше життя.

З психологічного погляду це — перший етап емансипації. Героїня вперше визнає, що не повинна терпіти, не повинна мовчати, не повинна миритися з насильством — будь-якого виду. Це перехід від зовнішнього мовлення до внутрішнього голосу, який формує її нову ідентичність.

Звичайний глядач не може повністю зрозуміти, чи існують усі персонажі, що з'являються у розповіді, насправді, чи ж це лише плод уяви самої Марії. Можливо, вона настільки виснажена від нескінченної рутини домашнього життя, від одноманітності буднів і постійних знущань з боку свого чоловіка, що просто створила ці образи у своїй свідомості, як своєрідний спосіб втечі від жорстокої реальності. Образ сусідки, яка водночас є і новою подругою Марії, постає як остання ниточка надії, остання можливість виговоритися комусь, розкрити душу і поділитися тим, що тисне на серце. Адже Марія позбавлена будь-якої іншої підтримки, у неї немає нікого, кому вона могла б довіритися, ні з ким поділитися своїм болем і страхами. Вона опинилася у пастці власного дому — полонянка власних проблем і безвиході, у в'язниці побутових негараздів і психологічного терору, що перетворив її життя на нескінченний кошмар. Саме тому ця уява — це не просто фантазія, а ніби порятунок, спосіб

зберегти себе, знайти хоч краплину людської близькості та розради у світі, де Марія почуватється самотньою і забутою. Тому ми маємо можливість розглянути образ Марії з різних сторін, цим він і є особливо цікавим та, у якійсь мірі, складний для роботи, а у майбутньому для аналізу глядача після перегляду вистави.

Відкрита розв'язка: свобода як перспектива

Розв'язка п'єси не дає остаточної відповіді — чи зможе Марія змінити своє життя. Але те, що відбулося в її душі — вже зміна. Ця невизначеність — це не слабкість драматургії, а її сила: глядач сам має дати відповідь — не лише про Марію, а й про суспільство загалом.

Для мене, як майбутньої акторки, це один із найсильніших образів, які я зустрічала у сучасній драматургії. Вона — не умовна «жертва», а жива, суперечлива, глибока особистість, з усіма своїми помилками, слабкостями й величезною внутрішньою силою.

Висновок:

Психологічний портрет Марії — це не лише основа для ролі, а джерело емоційної правди, яке дозволяє акторці вийти за межі сценічного образу й говорити мовою справжньої людини. Це — монолог, у якому звучить голос тисяч жінок, що досі борються за свободу, гідність і визнання. І наше завдання як митців — зробити цей голос почутим.

2.2 Образ Марії та її взаємовідносини з іншими персонажами

Проаналізувавши текст моноп'єси Даріо Фо «Я чекаю на тебе, коханий», а також дослідивши особливості сценічного втілення образу Марії, можу стверджувати, що цей персонаж є багатовимірним та водночас гранично реалістичним. У процесі роботи над роллю я дійшла висновку, що Марія постає як жінка, пригнічена суворими обставинами власного життя: одноманітною домашньою рутинною, емоційним насильством з боку чоловіка та соціальною ізоляцією. Вона не просто персонаж драматичного твору, а уособлення загальнолюдських переживань — безсилля перед обставинами, але разом із тим і незламності жіночої душі, що прагне до свободи, розуміння і підтримки.

Дослідивши психологічний портрет героїні, я звернула увагу на багатство її внутрішнього світу, наповненого страхами, надіями, мріями та болем. Саме через ці глибинні переживання глядач має змогу співпереживати Марії, переживати разом із нею її драму, а також замислюватися над соціальними проблемами, які вона репрезентує. Її історія торкається теми домашнього насильства, самотності та ізоляції, що є надзвичайно актуальними і в сучасному суспільстві.

Моноп'єса, як жанр, накладає особливі вимоги на актора, оскільки у центрі уваги перебуває виключно один персонаж, і через нього повинна розкриватися вся палітра емоцій та сюжетних ліній. У процесі роботи над роллю Марії я усвідомила, що для достовірного втілення цього образу необхідна глибока емоційна віддача, а також висока майстерність у передачі тонких нюансів психологічного стану, використовуючи виключно власний голос, міміку та пластику тіла. У моноп'єсі Даріо Фо фізично відсутні інші персонажі, проте Марія постійно взаємодіє з ними у своїй свідомості — це уявні образи чоловіка, сусідки, а також внутрішні голоси і спогади. Ці взаємини є надзвичайно важливими для розкриття характеру героїні, бо вони відображають її глибоку ізольованість, внутрішнє відчуття самотності, а водночас — прагнення до людського спілкування, розуміння і підтримки.

Особливу увагу у своїй роботі я приділила образу сусідки — подруги Марії, яка у творі є символом останньої надії і можливості виговоритися, поділитися наболілим. Ця уявна взаємодія не лише створює драматургічну динаміку, але й підкреслює соціальну проблематику твору, яка полягає у відсутності комунікації в сім'ї, психологічній ізоляції жінки та її внутрішньому терорі. У цьому контексті образ сусідки виконує роль своєрідного дзеркала, у якому Марія намагається побачити себе і знайти підтримку.

Отже, у процесі роботи над роллю я прийшла до розуміння, що образ Марії в моноп'єсі «Я чекаю на тебе, коханий» — це складний і багатогранний акторський виклик. Він вимагає глибокої внутрішньої роботи, здатності передати найтонші переживання та надії героїні, використовуючи мінімальні, але водночас вкрай виразні театральні засоби. Взаємовідносини Марії з іншими персонажами, хоч і представлені опосередковано, є ключем до розуміння її внутрішнього світу та психологічного конфлікту, що лежить у основі твору. Цей образ відкриває широкі можливості для акторського експерименту, дає змогу глибоко проникнути в людські емоції, відобразити складні соціальні проблеми, що залишаються актуальними і в наш час. Такий підхід дозволяє не лише осмислити драматургічний матеріал, а й створити живий, щирий і правдивий театральний образ, здатний викликати співчуття і розуміння у сучасного глядача.

2.3 Робота над характером та характерністю

Різниця між характером і характерністю — це важливе поняття у сценічному мистецтві та акторській майстерності, яке допомагає глибше розуміти, як створюється повноцінний сценічний образ.

Характер — це внутрішня сутність персонажа: його переконання, емоційна структура, цінності, життєвий досвід, психологічна реакція на обставини. Це те,

що формує поведінку героя на основі його внутрішнього світу. Характер — це глибинна природа людини.

Приклад: Марія з моноп'єси Даріо Фо має характер пригніченої, але сильної жінки, яка роками терпить моральне насильство, але все ще мріє про любов, близькість і свободу.

Характерність — це зовнішнє виявлення характеру: жести, міміка, постава, тембр голосу, інтонації, мова, хода, звички, звукові чи поведінкові акценти. Вона створює яскраву сценічну індивідуальність, допомагає глядачу швидко зрозуміти, з ким він має справу.

Приклад: У сценічному втіленні Марії характерність може проявлятися у її нервових рухах, затиснутому голосі, знервованій ході, багатозначних паузах — усе це демонструє її внутрішній стан і побутовий тиск.

Характер є джерелом — це глибинне «чому» персонажа.

Характерність — це «як» він проявляє це «чому» у діях, словах і поведінці на сцені.

Аналіз етапів створення ролі: характер і характерність у роботі актора

У процесі акторської роботи над сценічним образом надзвичайно важливим є глибокий аналіз і розуміння двох ключових категорій — характеру та характерності. Саме ці поняття лежать в основі побудови цілісного та переконливого сценічного персонажа. Згідно з основами акторської майстерності, які були закладені Костянтином Станіславським, робота над роллю починається з внутрішньої побудови образу, тобто — з розкриття характеру, після чого поступово формується його зовнішнє сценічне втілення — характерність.

1. Дослідження характеру

У процесі підготовки до ролі актор перш за все повинен дослідити характер свого персонажа. Цей етап включає глибоке читання драматургічного матеріалу, осмислення фабули, вивчення біографії героя (навіть якщо вона не прописана в тексті — актор має створити її сам), його світогляду, внутрішніх конфліктів, переживань, мотивацій, страхів і прагнень.

Проаналізувавши текст, актор шукає відповіді на ключові питання:

- Що герой хоче досягти у межах історії?
- Які внутрішні конфлікти керують його поведінкою?
- Які життєві обставини сформували його як особистість?
- Як змінюється герой упродовж дії?

Цей аналіз дозволяє зрозуміти логіку поведінки персонажа та побачити його не як драматургічну функцію, а як живу людину зі своїм внутрішнім життям. Саме на цьому етапі формується основа сценічної правди, без якої жодне втілення не може бути переконливим.

2. Створення характерності

Після того як актор глибоко занурився у внутрішній світ героя, наступним етапом є створення характерності — тобто пошук зовнішніх засобів виразності, які допоможуть втілити характер у сценічній дії. Це включає:

- манеру мови (темп, ритм, інтонації, діалект чи акцент);
- особливості руху та пластики;
- жестикуляцію, міміку;
- використання пауз, поглядів, мікрореакцій;
- роботу з костюмом і гримом як частинами тілесного образу.

Характерність — це те, що робить образ виразним, індивідуальним і запам'ятовуваним, дозволяє глядачеві швидко зчитати інформацію про персонажа та емоційно включитися в його історію. Проте важливо пам'ятати, що характерність не може існувати без глибокого розуміння характеру: вона має бути вмотивована внутрішнім станом героя, а не просто зовнішньою «маскою» чи стилізацією.

Таким чином, характер — це основа, а характерність — це інструмент вираження цієї основи на сцені. Обидва поняття є ключовими для побудови глибокого, переконливого та живого образу.

Проаналізувавши літературні та театральні джерела, а також дослідивши психологічні особливості образу Марії у моноп'єсі Даріо Фо «Я чекаю на тебе, коханий», я дійшла висновку, що робота над характером та характерністю є ключовим етапом у підготовці до виконання ролі. З позицій студентки факультету Сценічного мистецтва та майбутньої акторки драматичного театру і кіно, розуміння глибинного характеру героїні є необхідною умовою для створення правдивого, живого сценічного образу.

У процесі роботи над роллю я користувалась класичними працями з акторської майстерності, зокрема методичними рекомендаціями К.С. Станіславського, який наголошував на важливості внутрішнього переживання і втілення психологічної правди персонажа (Станіславський, 1936). Згідно з його системою, дослідження характеру починається із глибокого занурення в мотивації, внутрішні переживання та соціальний контекст героїні. Застосовуючи ці принципи, я досліджувала образ Марії, намагаючись зрозуміти, як обставини її життя формують її поведінку, мову тіла та емоційний стан.

Проаналізувавши текст твору, а також існуючі театральні інтерпретації, я звернула увагу на важливість характерності — сукупності зовнішніх і внутрішніх рис, що дозволяють зробити персонажа унікальним і запам'ятовуваним. Відповідно до теоретичних джерел (Дьюї, 1916; Чехов, 1957), характерність включає в себе не лише психологічні особливості, а й манеру поведінки, мову, жестику, темп мовлення, інтонації. У процесі роботи над роллю я детально опрацювала ці компоненти, намагаючись створити образ, що поєднує в собі внутрішню драму і зовнішні ознаки пригніченої, але водночас сильної жінки.

Важливим аспектом стало дослідження соціального та психологічного контексту героїні. Марія — це жінка, що перебуває у стані тривалої емоційної напруги через побутові проблеми, насильство і самотність. У своїй роботі я звернулася до сучасних досліджень психології насильства в сім'ї (Johnson, 2008; Walker, 1979), щоб краще усвідомити внутрішній світ героїні і відтворити його на сцені з максимальною правдивістю.

У процесі роботи над роллю важливим було й те, що моноп'єса не має сцени з іншими живими персонажами, отже вся емоційна динаміка та розвиток характеру має бути передані через одного виконавця. Це зумовлює потребу в інтенсивній роботі над зміною психологічних станів, тембру голосу, ритму рухів, що допомагає створити багатогранний, насичений образ Марії.

Таким чином, у процесі роботи над роллю я використала комплексний підхід, поєднуючи класичні акторські методики, психологічний аналіз і соціальний контекст твору, що дало змогу розкрити глибину характеру Марії і створити живий, переконливий сценічний образ. Цей досвід є цінним кроком у моєму професійному становленні як акторки драматичного театру і кіно.

2.4 Надзавдання та наскрізна дія ролі

У процесі створення повноцінного сценічного образу актор повинен не лише дослідити характер героя, його емоційний стан і зовнішні прояви, а й глибоко усвідомити його надзавдання та наскрізну дію — поняття, що є основоположними у системі Костянтина Станіславського. Проаналізувавши відповідну літературу та дослідивши власний досвід роботи над роллю Марії у моноп'єсі Даріо Фо «Я чекаю на тебе, коханий», я дійшла висновку, що саме ці складові визначають цілісність і логіку сценічного життя персонажа.

Надзавдання: глибинна мета ролі

У процесі опрацювання ролі, відповідно до системи Костянтина Станіславського, однією з найважливіших складових акторської роботи є

визначення надзавдання — внутрішнього сенсу існування персонажа у драматургічному просторі. У своїй фундаментальній праці *«Робота актора над собою»* Станіславський наголошує, що надзавдання — це основна, духовна ціль героя, яка об'єднує всі його думки, почуття та вчинки у єдиний внутрішній вектор. Це не поверхнєве бажання або ситуаційна мета, а глибинна мотивація, що пронизує весь сценічний твір, надає сенс кожному слову, кожному емоційному коливанню.

Проаналізувавши моноп'єсу Даріо Фо *«Я чекаю на тебе, коханий»* у межах акторської роботи над образом Марії, я дослідила, що ця героїня є складним психологічним типом, наділеним глибокими внутрішніми конфліктами. Упродовж усієї п'єси вона перебуває в стані емоційного напруження, відчуючи страх, розгубленість, втому, але водночас демонструє жагу до звільнення, до зміни власної життєвої ситуації. Усе її мовлення — це спроба осмислити себе, своє становище, знайти внутрішню опору.

У процесі роботи над роллю я виокремила надзавдання Марії як:

«Знайти вихід із замкненого кола самотності та психологічного насильства через надію, спілкування і внутрішню правду».

Це надзавдання не проявляється у прямому бажанні втекти з дому чи розірвати стосунки з чоловіком. Навпаки, воно функціонує на внутрішньому рівні: як потреба героїні бути почутою, зрозумілою, прийнятою. Її монолог — це не лише звернення до коханого, а радше виклик тиші, спроба вибудувати міст між власною свідомістю та зовнішнім світом, який перестав реагувати на її присутність.

Надзавдання Марії — це, по суті, її екзистенційна боротьба. Воно є тим стрижнем, що надає сенс її рефлексіям, уявним діалогам, спогадам, а також формує її емоційний маршрут — від розпачу до надії, від покори до проблисків внутрішнього опору. Як акторка, я усвідомила, що це надзавдання не може бути зігране зовні — його потрібно виносити в собі, дозволити йому стати особистим імпульсом для дії, що живе в підтексті кожного слова, кожної паузи.

Проаналізувавши сучасні теоретичні джерела з акторської майстерності, зокрема роботи С. Адлер (*The Technique of Acting*) та Ж. Бенедетті (*Stanislavski and the Actor*), я підтвердила важливість глибокого формулювання надзавдання як основи внутрішньої логіки ролі. Саме надзавдання, за Адлер, «встановлює емоційний напрям руху персонажа» і дає змогу уникнути механічного виконання тексту, натомість відкриває шлях до живого, емоційно-насиченого сценічного існування.

Отже, у процесі створення образу Марії, надзавдання стало для мене не лише аналітичним інструментом, а й внутрішнім компасом, що вів мене крізь складну емоційну палітру моноп'єси. Саме завдяки усвідомленню надзавдання я змогла

знайти органіку у побудові ролі, наповнити монолог живим змістом, зробити його не монологом безнадії, а болісним, але сповненим прагнення до змін — криком душі, що шукає сенс.

Наскрізна дія: послідовність вчинків на шляху до надзавдання

У акторській майстерності поняття наскрізної дії є ключовим інструментом для побудови логіки сценічної поведінки персонажа. Вона, за визначенням К.С. Станіславського, є внутрішнім нервом, який єднає всі фрагменти ролі в єдиний, гармонійний життєвий потік. Якщо надзавдання — це глибинна мета персонажа, його духовне прагнення, то наскрізна дія — це конкретна лінія вчинків, що веде героя до цієї мети. Це своєрідна «нитка Аріадни», за якою актор рухається через увесь сценічний матеріал, підтримуючи цілісність емоційної та логічної структури образу.

У процесі роботи над роллю Марії у моноп'єсі Даріо Фо *«Я чекаю на тебе, коханий»*, дослідивши її психологічний стан, поведінкові реакції та мовну партитуру, я сформулювала наскрізну дію героїні як:

«Шукати діалог з невидимими співрозмовниками, намагаючись виправдати себе, зрозуміти інших, і зрештою — почути себе».

Ця дія проходить через увесь текст і є стрижнем кожної її сцени — від звернення до чоловіка, якого фізично немає поруч, до уявних бесід із сусідкою, від мрійливих або болісних спогадів до емоційних монологів, що відображають її глибоку самотність. Усі ці елементи є не випадковими емоційними сплесками, а свідомими (чи напівсвідомими) спробами знайти діалог у світі, де спілкування давно втрачено.

У театральному контексті моноп'єси ця наскрізна дія є особливо важливою, адже саме вона структурує сценічне існування героїні, дозволяє акторці підтримувати психологічну правдивість і емоційну напругу в умовах відсутності взаємодії з іншими живими персонажами. Умовно кажучи, наскрізна дія Марії — це її внутрішній голос, який постійно звертається до когось «поза сценою», до тих, хто її колись чув або мав би почути: до чоловіка, до сусідки, до самої себе, зрештою — до глядача.

У своїй книзі *«Робота актора над роллю»* Станіславський зазначає:

«Без наскрізної дії актор губиться у фрагментарності, ролі бракує напрямку і сенсу».

Дослідивши це положення та співвіднівши його з особливостями моноп'єси, я зрозуміла, що наскрізна дія стає архітектурною основою ролі, яка дозволяє не загубитися у внутрішньому хаосі героїні, а навпаки — окреслити траєкторію її внутрішнього розвитку.

У практичному сенсі це виявляється через акторські завдання, які я ставила перед собою під час роботи над кожною сценою:

- Як Марія змінюється, звертаючись до чоловіка — то з любов'ю, то з іронією, то з болем?
- Яке відчуття залишає кожна уявна розмова з сусідкою — полегшення, розчарування, страх?
- Як змінюється її інтонація, пластика, ритм мовлення під впливом чергового спогаду?

Всі ці елементи підпорядковуються єдиній дії — пошуку контакту, якого в її житті катастрофічно бракує. Саме завдяки наскрізній дії образ Марії не розпадається на фрагменти, а постає перед глядачем як цілісний психологічний портрет, сповнений протиріч, надії та боротьби.

Отже, наскрізна дія в акторській інтерпретації образу Марії — це не лише структурний засіб, а органічне продовження надзавдання, практичне втілення її внутрішнього світу у сценічному русі, мові, міміці та темпоритмі. Завдяки їй створюється справжнє «життя у запропонованих обставинах», що робить монолог живим, динамічним і глибоко емоційним.

Практична реалізація в роботі над роллю

У процесі створення ролі Марії у моноп'єсі Даріо Фо *«Я чекаю на тебе, коханий»* я спиралася на фундаментальні положення системи Костянтина Станіславського, зокрема на поняття надзавдання, наскрізної дії, дійових завдань та внутрішньої дії. Разом із тим, значний вплив на мій підхід справили практичні рекомендації Михайла Чехова, особливо в аспекті роботи з психофізикою, імпульсом і уявою як ключовими інструментами для оживлення ролі.

Проаналізувавши драматургічну структуру моноп'єси, я дійшла висновку, що для успішної акторської реалізації образу Марії необхідно виокремити чітку послідовність міні-завдань, кожне з яких стає етапом на шляху до реалізації наскрізної дії і досягнення надзавдання. У процесі репетицій я вивчала текст фрази за фразою, розкриваючи мотиви поведінки героїні в конкретні моменти монологу, її внутрішні прагнення та переживання.

Наприклад:

- У першій частині монологу, коли Марія звертається до свого чоловіка у формі уявного листа або промови, її міні-завданням стає *«виправдати себе»*. Вона намагається пояснити, чому поводитьься так, як поводитьься, і довести, що вона не винна у зіпсованих стосунках.

- Далі виникає інше дійове завдання — *«звернути на себе увагу»*. Героїня прагне бути поміченою, бути не просто «жінкою у стінах», а живою людиною з емоціями, думками, страхами.
- В окремих епізодах я виокремлювала ще одне завдання — *«знайти співчуття»*. Воно виникало у той момент, коли Марія уявно звертається до сусідки або описує сцени зі свого минулого, намагаючись викликати у співрозмовника (а отже — у глядача) розуміння й емоційну підтримку.

Ці локальні завдання я об'єднувала в єдину структуру через призму наскрізної дії, що, як я зазначила у попередньому розділі, полягала в постійному пошуку діалогу з невидимими співрозмовниками. Це дало змогу не лише зберегти логіку сценічної поведінки, а й підтримати емоційну напругу на всьому протязі моноп'єси.

Застосовуючи психологічну жестикуляцію, запропоновану Михайлом Чеховим, я працювала також над тим, щоб кожна дія була виражена не лише словами, а й відповідною пластикою, внутрішнім імпульсом, який передається тілом. Наприклад, коли Марія прагне захистити себе, її корпус «закривається», плечі трохи піднімаються, вона фізично згортається в собі. А коли шукає порозуміння — навпаки, постава стає відкритішою, руки прагнуть взаємодії з простором, із глядачем.

Такий багаторівневий підхід до створення ролі дозволив мені уникнути механічного, зовнішнього існування на сцені, яке часто загрожує виконавцеві у моноп'єсі через відсутність партнерів. Завдяки усвідомленій побудові міні-завдань, внутрішній дії та точній роботі з емоційною логікою монологу, мені вдалося оживити Марію як цілісний, глибоко драматичний образ. Її емоційна подорож стала основою сценічного життя, яке, попри зовнішню статичність, є насиченим, конфліктним і трагічним.

Отже, практична реалізація ролі Марії виявилась складним, але надзвичайно цінним акторським досвідом. Він навчив мене не лише вірно застосовувати теоретичні принципи акторської майстерності, а й шукати власні виражальні засоби, спираючись на інтуїцію, аналіз і глибоке занурення в людську психологію. Цей досвід я вважаю фундаментальним для свого становлення як акторки драматичного театру та кіно.

Проаналізувавши поняття надзавдання і наскрізної дії, дослідивши образ Марії та її драматургічне середовище, я переконалася у важливості цих понять для актора. Вони є не лише теоретичними категоріями, а практичними інструментами, що допомагають створити глибокий, послідовний і справжній образ. Для акторки-початківки, яка працює у форматі моноп'єси, це особливо важливо, адже уся увага глядача прикута до одного персонажа, і лише завдяки продуманій внутрішній дії можна втримати цю увагу протягом усього спектаклю.

РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ

3.1 Використання виразних засобів для становлення сценічного образу (голосова та пластична характеристики, темпоритм ролі)

У процесі створення сценічного образу однією з ключових складових акторської майстерності є свідоме, технічно вивірене і цілеспрямоване використання виразних засобів — зокрема голосу, міміки, жесту, пластики тіла та темпоритму. Ці засоби є основним інструментарієм актора, за допомогою якого він трансформує внутрішні емоційні імпульси у зовнішні дії, зрозумілі глядачеві.

Проаналізувавши провідні теоретичні джерела, зокрема працю Костянтина Станіславського «*Робота актора над собою*», я дійшла висновку, що актор не може ефективно передати складну внутрішню палітру почуттів, якщо не володіє технікою сценічного самовираження. Станіславський не дарма порівнює актора з музикантом, стверджуючи, що «актор повинен навчитися володіти своїм тілом і голосом так само впевнено, як скрипаль володіє своєю скрипкою». Цей образ особливо яскраво ілюструє необхідність не лише інтуїтивного відчуття ролі, але й чіткої професійної техніки, що дозволяє емоційно наповнити кожен рух, кожне слово, кожен паузу.

У процесі роботи над роллю актор формує не лише психологічний портрет персонажа, але й зовнішню оболонку цього портрету — образ, що є зрозумілим та естетично переконливим на сцені. Між внутрішнім переживанням і зовнішньою виразністю має існувати нерозривний зв'язок. Якщо актор щиро відчуває емоції, але не володіє засобами їх технічно правильного втілення, глядач їх не зможе адекватно зчитати. І навпаки — порожня техніка без емоційної правди залишається холодною, формальною, несправжньою.

Важливу роль у цьому процесі відіграє володіння голосом. Голос є не лише носієм тексту, а й ключовим показником емоційного стану персонажа: відтінки інтонації, сила звуку, тембр, динаміка мови — все це дозволяє створити індивідуальний психологічний образ. У сучасній акторській практиці також дедалі більше уваги приділяється пластичній виразності, адже тіло актора — це не лише інструмент пересування сценою, а також носій сенсу, емоції та символу. Як зазначає Михайло Чехов у своїх працях, «тіло має стати настільки слухняним, щоб будь-який внутрішній порух миттєво відбивався у зовнішньому русі».

Темпоритм, у свою чергу, є тією «невидимою музикою», яка структурує існування персонажа в сценічному часі. Темп мислення, темп мовлення, ритм

рухів — усе це формує унікальний код героя, дозволяє глядачеві не лише «чути» персонажа, а буквально відчувати ритм його життя. Порушення або одноманітність темпоритму може призвести до сценічної «плоскості», в той час як ритмічна насиченість надає образу динаміки, внутрішньої напруги й глибини.

Проаналізувавши практичні результати моєї роботи над роллю Марії (у моноп'єсі Даріо Фо «Я чекаю на тебе, коханий»), я з'ясувала, що лише за умов злагодженого поєднання внутрішньої дії (надзавдання, емоційний стан) та зовнішнього вираження (голос, жест, поза, темпоритм) можливе створення повноцінного сценічного образу. Такий підхід дозволяє не просто «грати» роль, а жити нею на сцені, роблячи присутність персонажа переконливою, багатогранною і живою.

Таким чином, можна стверджувати, що виразні засоби — це не лише інструменти акторської професії, а мова, якою актор говорить до глядача. Вміння володіти цією мовою є критично важливим для професійної акторської майстерності, і саме в її освоєнні полягає велика частина навчального і творчого процесу студентів сценічного мистецтва.

Голос — це один із найважливіших і найскладніших інструментів у професійному арсеналі актора. Він не лише несе на собі смислове навантаження тексту, а й є потужним носієм емоційної, психологічної та естетичної інформації. Як наголошує К.С. Станіславський у праці «*Робота актора над собою*», актор повинен навчитися володіти своїм голосом так, щоб кожен звук був свідомим, органічним і точно відповідав внутрішньому стану персонажа. Голос — це не просто технічне відтворення слів, а живий струмінь емоцій, що йде зсередини героя і передається глядачеві через динаміку, ритм, тембр, інтонацію, дихання та паузи.

У процесі роботи над образом Марії у моноп'єсі Даріо Фо «*Я чекаю на тебе, коханий*» я ґрунтовно дослідила її психофізіологічний стан, проаналізувала драматичну структуру тексту і відповідно до цього сформувала голосову палітру, яка не лише передає її настрій, а й акцентує трансформації її внутрішнього світу. Оскільки моноп'єса є надзвичайно камерною і спирається виключно на силу одного голосу, мені як виконавиці довелося шукати широкий емоційний спектр звукового втілення — від ледь чутного шепоту до розпачливого крику.

У моменті емоційного виснаження Марії її голос опускається до тихої, монотонної тональності, де відчувається втома, безвихідь і душевне спустошення. Цей стан, як показує моя практика, особливо важливо передати не гучністю, а тембром і темпом мови — сповільнено, з довгими паузами, із приглушеним, трохи хриплим звучанням, яке виникає при фізичному і моральному виснаженні. Водночас сцени, що передають страх або напружене очікування, вимагають іншого голосового рішення: коротші фрази, уривчасте

дихання, підвищений тон, швидкий темп мовлення — усе це формує атмосферу тривоги і паніки.

У сценах, де Марія згадує дитинство або фантазує про краще майбутнє, я використовувала м'якші, легші інтонації, знижений, оксамитовий тембр, який передає її вразливість, ніжність, тонку надію. В такі моменти мовлення стає більш мелодійним, плавним, з довшими інтонаційними хвилями. Ці фрагменти створюють контраст до моментів з напругою та істерикою, тим самим підкреслюючи багатогранність характеру героїні.

Дослідивши поради Євгенії Глаголевої у посібнику *«Сценічна мова. Теорія і практика»* (Київ, 2012), я зосередила увагу на важливості інтонаційної гнучкості, точності артикуляції, роботі з паузами, логічними та емоційними наголосами. Глаголева наголошує, що голос актора повинен бути «органом емоційної передачі», і ця теза виявилася особливо актуальною у випадку з роллю Марії, де відсутність сценічних партнерів компенсується багатством інтонаційної мови.

Окрему увагу я приділила паузам — не лише логічним, але й психологічним. Саме в паузах часто відбувається найглибший резонанс з глядачем, коли мовчання стає красномовнішим за слова. Ці мовчазні фрагменти вимагали внутрішньої концентрації та емоційної присутності, аби не «випадати» з дії, а зберігати напругу в кожній миті.

Таким чином, проаналізувавши голосову структуру ролі, дослідивши драматургічну динаміку та психологію персонажа, я сформувала цілісну систему голосових рішень, яка дозволила передати емоційний спектр Марії максимально глибоко і правдиво. Це стало можливим лише завдяки поєднанню технічної підготовки, сценічного досвіду та глибокого занурення у внутрішній світ героїні.

Пластика тіла — один із фундаментальних засобів сценічного вираження, який, поряд із голосом, формує цілісність образу та правдивість акторського існування на сцені. У театральному мистецтві, особливо в жанрі моноп'єси, де відсутня фізична взаємодія з іншими персонажами, саме тіло актора стає головним інструментом емоційної комунікації. Воно замінює сценічного партнера, виступає засобом передачі внутрішнього стану, прихованих емоцій, напруги чи, навпаки, звільнення. Як зазначає Вахтангов, «жест, рух, міміка не повинні прикрашати гру актора — вони повинні бути продовженням його думки і почуття».

У процесі роботи над роллю Марії у моноп'єсі Даріо Фо *«Я чекаю на тебе, коханий»* я свідомо дослідила, як її тілесне існування на сцені може допомогти не лише передати зміст тексту, а й поглибити його емоційне наповнення, надати монологу внутрішню динаміку та сценічну напругу. Проаналізувавши

драматичну дугу образу, я виявила кілька ключових етапів, де зміна пластики є виразом внутрішньої трансформації героїні.

На початку п'єси, коли Марія перебуває у стані глибокої емоційної пригніченості, її тіло є замкненим, зібраним. Плечі опущені, корпус трохи згорблений, руки часто зімкнуті перед грудьми або схрещені на животі, що символізує захисну позицію, спробу закритися від зовнішнього світу. Рухи короткі, уривчасті, часто механічні або повторювані — це свідчить про психологічну втому, внутрішню порожнечу та відсутність контролю над ситуацією.

У ті моменти, коли в уяві Марії з'являються образи її чоловіка, сусідки або спогади з минулого, її пластика змінюється. Постава поступово розправляється, у жестах з'являється обережна відкритість, пластика стає більш м'якою, пивною. Такі зміни дозволяють глядачеві відчувати момент внутрішньої надії, бажання до діалогу, пошуку підтримки. Саме в ці моменти я використовувала поради Михайла Чехова щодо так званого «психологічного жесту» — символічного руху, який допомагає актору не лише передати настрій сцени, а й глибше відчувати її на тілесному рівні. Наприклад, дотик до серця, легкий жест руки вперед або порух голови у напрямку глядацької зали — усе це стало для мене засобами, через які я могла «висловлювати» без слів.

Окрему увагу я приділила використанню пауз та станів «нерухомої дії». Інколи саме зупинка, повна тиша і закам'яніла постава є найсильнішим засобом пластичного вираження. Така «пауза тіла» стає насиченою сенсом і відображає внутрішню кризу, конфлікт, момент осмислення або втрати. За словами Володимира Гопорова у його праці *«Тіло як текст: семіотика тілесності»*, людське тіло у сценічному просторі перетворюється на знак — і саме акторська свідомість визначає, що цей знак означатиме у кожен конкретний момент.

У другій половині моноп'єси пластика Марії ускладнюється. З'являється більше суперечливих рухів, тіло розривається між внутрішнім болем і надією, між криком і мовчанням. У деяких сценах я навмисне використовувала контрастні пози — наприклад, стоячи нерухомо, говорити з емоційним напруженням, або, навпаки, рухатися динамічно при зовнішньо спокійному тексті. Це дозволяло створити багатоплановий, емоційно насичений образ, де тіло і голос працювали як рівноправні партнери.

Дослідивши пластичні особливості ролі, я дійшла висновку, що для моноп'єси тілесне існування актора має бути не лише технічно довершеним, а й психологічно глибоким. Пластика повинна підпорядковуватися не формі, а змісту, внутрішньому імпульсу. Тільки тоді вона стає справжнім інструментом сценічного впливу.

Темпоритм — це одна з основ сценічного існування актора, яка охоплює внутрішній і зовнішній ритм життя персонажа: швидкість мислення, мовлення,

дій, емоційних реакцій і загальну динаміку поведінки на сцені. У системі К.С. Станіславського темпоритм розглядається як «музика людської душі», яка відображає найтонші зміни у внутрішньому стані героя. Він не є чимось фіксованим — це змінна енергія, яка реагує на розвиток подій, на психологічні зрушення, на зміни у просторі і часі.

У процесі репетиційної роботи над роллю Марії я проаналізувала драматичну структуру моноп'єси та дослідила, як саме темпоритм допомагає виявити її емоційний шлях — шлях жінки, яка перебуває на межі нервового зриву, але водночас зберігає жагу до життя. Саме темпоритм дав мені змогу виразити внутрішні переходи героїні — від апатії до емоційного спалаху, від спогадів до уявної полеміки, від втрати надії до її крихкого відродження.

У початкових сценах, коли Марія ще занурена у свою щоденну реальність — рутину, самотність, пригнічення — її темпоритм є повільним, розтягнутим. Мова монотонна, з довгими паузами, фрази звучать мляво, дихання приглушене, міміка та пластика уповільнені. Усе це передає стан глибокої втоми, безвиході, здавленої емоційності. Темпоритм тут виступає засобом створення атмосфери замкненого простору — як зовнішнього, так і внутрішнього.

Однак у тих епізодах, де героїня «звертається» до свого чоловіка, обурюється, намагається висловити біль або протест, відбувається різке зміщення темпоритму. Мова стає уривчастою, фрази — короткими, голос — гучнішим і насиченим інтонаційними змінами. У ці моменти Марія ніби виривається з власної апатії — рухи стають динамічнішими, жести — різкими, дихання — частішим. У сценах емоційної кульмінації я навіть іноді дозволяла собі імпровізаційні зміни ритму, щоб підкреслити природність внутрішнього вибуху.

Особливо складною виявилася робота над середніми сценами, де темпоритм мусив бути нестійким, «рваним». Адже саме там героїня коливається між самозаспокоєнням і панікою, між сподіванням і втратою контролю. Такий нестійкий ритм вимагає високого рівня концентрації та технічної підготовки, адже зміни темпу мають бути психологічно вмотивованими, а не механічними. За порадою викладача сценічної мови, я додатково працювала над інтонаційними модуляціями та ритмікою пауз, аби передати цю внутрішню нестабільність без надмірної зовнішньої експресії.

Окрему увагу я приділила фіналу моноп'єси. Там, де Марія ніби змиряється або знаходить внутрішній компроміс, темп знову сповільнюється, але не повертається до початкової пасивності. Це — інший ритм: ритм людини, яка пройшла шлях крізь емоційну бурю. У цій сцені темпоритм став спокійнішим, голос — рівнішим, рухи — зваженими, погляд — спрямованим уперед. Це дало можливість завершити сценічний шлях героїні в точці, де з'являється перспектива змін, хоч і не зовнішніх, а внутрішніх.

Проаналізувавши зміну темпоритму протягом п'єси, я дійшла висновку, що він є не просто технічним елементом акторської майстерності, а художнім засобом, який безпосередньо формує драматургію ролі. Його грамотне використання дозволяє створити багатоплановий, живий, психологічно переконливий сценічний образ, здатний торкнутися глядача не лише словом, а й ритмом самої емоції.

Проаналізувавши та дослідивши вплив виразних засобів на побудову сценічного образу, я переконалася, що ефективне поєднання голосової, пластичної характеристики і темпоритму дозволяє актору створити глибокий, переконливий і життєво правдивий образ. Внутрішній стан персонажа не може бути достовірно донесений до глядача без відповідного зовнішнього оформлення — саме тут і виникає необхідність глибокої роботи над виразними засобами. У випадку з роллю Марії вони стали не лише технічними інструментами, а невід'ємною частиною її внутрішньої драми, її пошуку голосу, обличчя і сенсу у світі, де її ніхто не чує.

3.2 Костюм, грим та реквізит

У процесі створення сценічного образу важливою складовою акторської виразності виступає візуальна складова ролі, яка включає в себе костюм, грим та реквізит. Ці елементи не тільки допомагають глядачеві краще зрозуміти персонажа, але й значною мірою впливають на внутрішню акторську роботу, сприяючи глибшому зануренню у роль. Відтак, костюм і реквізит можуть стати справжніми драматургічними засобами, що підсилюють сценічну дію.

Костюм

У процесі роботи над роллю Марії в моноп'єсі я проаналізувала її соціальний стан, психологічні риси, а також драматичний контекст твору. Відома американська театральна режисерка загадувала :

«Костюм — це не просто елемент стилю. Це архітектура персонажа: він показує, ким він є, перш ніж той заговорить».

Виходячи з цього, мною було сформовано концепцію костюму як зовнішнього вияву внутрішньої ізольованості, втоми й емоційної скутості. Одяг мав вигляд повсякденного домашнього атласного халата, дещо зношеного, з вирізом на грудях — усе це підкреслювало повсякденність життя героїні і можливість бути трохи привабливою хоч для свого задоволення. Такий вибір не був випадковим: дослідивши рекомендації Ганни Добровольської у підручнику «Сценічний костюм: функції, символіка, виразність» (Київ, 2014), я дійшла висновку, що саме мінімалізм у костюмі дає змогу краще акцентувати увагу на психологічних трансформаціях персонажа.

Окремі деталі костюму — такі як розстебнутий комір, старі домашні капці чи зав'язаний на поясі вузол — підсилювали відчуття занедбаності та водночас особистої прив'язаності до простору. У фінальній сцені я свідомо змінювала деталі зачіски працювала з реквізитом, демонстративно наносила макіяж, що символізувало внутрішній перелом і спробу віднайти нову ідентичність.

Грим

Грим у моїй роботі над роллю Марії був декоративним і в одночас стриманим, я виділила очі, підкресливши їх стрілками та нафарбувала губи яскравою помадою, макіяж виконаний з ефектом бруду, наче героїня наносила його швидкоруч, так, як Марія повністю занурена у домашні турботи — це відповідало загальній естетиці вистави. Також я зробила об'ємні локони і закріпила їх яскравою прикрасою для волосся. Проаналізувавши психологічний стан героїні, я дійшла висновку, що обличчя має виглядати стомленим, злегка блідим, з натяком на темні кола під очима, але при цьому всьому Марія залишається вишуканою та яскравою жінкою і навіть вдома намагається гарно виглядати не зважаючи на усі турботи. За порадами Олени Рубльової з методичного посібника «Сценічний грим у сучасному театрі» (Харків, 2017), я використовувала холодні відтінки гриму, уникаючи блиску та виразних ліній, що дозволило створити ефект природного виснаження.

Особливо важливою була робота з мімікою та виразом очей, оскільки у форматі моноп'єси глядач зчитує найтонші мікрорухи обличчя. Грим слугував не прикрасою, а інструментом створення правдоподібності, що дозволяв зберігати цілісність емоційного образу.

Реквізит

Реквізит — ще один важливий елемент акторської дії, що допомагає встановити сценічну правду та взаємодію персонажа з простором. У процесі репетицій я досліджувала, які саме предмети можуть органічно вписатися у внутрішній світ Марії та стати продовженням її думок. Основний реквізит складався з кількох предметів побуту: мисливська рушниця, дротовий телефон, стіл, стільці, посуд, корзина з пранням, ваза з квітами, рушники, чоловічий піджак, медикаменти.

Ці предмети я не просто використовувала механічно — кожен з них був навантажений емоційною пам'яттю персонажа. Увесь реквізит мені допомагав рухати сцени. Усе це було реалізовано з урахуванням теорії «психологічної дії з предметом», описаної у методиці М. Чехова.

Завдяки роботі з реквізитом мені вдалося поглибити внутрішній ритм ролі, адже кожна взаємодія з предметом була не механічною, а емоційно зумовленою дією, що будувала подальшу логіку поведінки героїні.

Таким чином, проаналізувавши і дослідивши сценографічні інструменти — костюм, грим та реквізит — я дійшла висновку, що їх гармонійне поєднання дозволяє акторові не лише глибше зануритись у роль, а й створити повноцінний візуально-психологічний образ, що стає переконливим і цілісним у сприйнятті глядача.

ВИСНОВОК

У процесі підготовки мого творчого проєкту на тему: **«Захист сценічного образу Марії в дипломній моновиставі за п'єсою Даріо Фо та Франки Раме «Я чекаю на тебе , коханий ...»»** мною було здійснено глибокий аналіз літературно-драматургічного матеріалу, опрацьовано методику створення ролі, а також досліджено практичні засоби сценічного перевтілення.

Проаналізувавши біографію та творчу спадщину італійських драматургів Даріо Фо та Франки Раме, я краще зрозуміла соціальний контекст, у якому створено п'єсу, а також її художньо-естетичну природу. Моноп'єса «Я чекаю на тебе, коханий» постає як глибоко особиста сповідь жінки, травмованої суспільними обставинами й особистими стосунками. Вивчивши історію написання твору та особливості драматургії монологу, я усвідомила, що цей текст є не лише художнім твором, а й актом театрального протесту, голосом, що лунає від імені тисяч мовчазних жінок.

У процесі роботи над образом Марії я дослідила її психологічний портрет, життєві травми, мотивації, страхи й надії. Цей аналіз дозволив мені сформулювати надзавдання персонажа як пошук виходу з замкненого кола внутрішнього ув'язнення через надію, контакт і правду. Наскрізна дія, сформована в процесі репетицій, дала можливість вибудувати логіку сцени як безперервного внутрішнього руху, попри зовнішню статичність монологу.

Важливою частиною методичної роботи стало дослідження характеру та характерності персонажа. Опрацьовуючи підхід К.С. Станіславського, я навчилась розрізняти внутрішнє ядро особистості героїні (її характер) і засоби сценічного втілення цієї особистості (її характерність), що виявляється у голосі, рухах, жестах, поведінці.

На практичному етапі роботи над роллю ключову роль відіграли виразні засоби актора. Проаналізувавши голосову динаміку персонажа, я сформувала інтонаційну палітру, що коливається від шепоту до крику, передаючи драматичні зміни монологу. Дослідивши пластичну характеристику, я створила тілесний малюнок ролі: від закритих, пригнічених поз на початку дії до більш відкритої, вільної пластики у кульмінаційних епізодах. Темпоритм, як внутрішній ритм існування Марії на сцені, був важливим інструментом для передачі змін її емоційного стану — від пригнічення до істеричної активності.

Окрему увагу було приділено оформленню зовнішнього вигляду героїні: костюму, гриму, реквізиту. Дослідивши символіку одягу й деталі зовнішності, я зрозуміла, що навіть мінімалістичні елементи сценічного образу можуть глибоко впливати на сприйняття персонажа глядачем, посилювати або відтіняти його внутрішній стан. Робота над костюмом і гримом допомогла мені

повніше зануритися в емоційну природу героїні, зробивши сценічне існування більш переконливим.

Таким чином, робота над роллю Марії стала для мене не лише акторським викликом, а й глибоким творчим і професійним досвідом. Вона дала змогу реалізувати отримані в університеті знання, застосувати класичну акторську методологію на практиці, а також усвідомити значущість кожного етапу — від аналізу тексту до формування сценічного образу — у становленні повноцінної художньої ролі. Цей досвід я вважаю вагомим кроком у своєму становленні як акторки драматичного театру і кіно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Адлер С. *The Technique of Acting*. — Bantam Books, 1988.
- Бенедетті Ж. *Stanislavski and the Actor*. — Routledge, 2004.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and Education*. — New York: Macmillan.
- Глаголева Є. *Сценічна мова. Теорія і практика*. — Київ, 2012.
- Гротовський Є. *До бідного театру*. — Вроцлав: Інститут ім. Єжи Гротовського, 1968.
- Johnson, M. P. (2008). *A Typology of Domestic Violence: Intimate Terrorism, Violent Resistance, and Situational Couple Violence*. — Boston: Northeastern University Press.
- Ліппс Т. *Естетика і психологія мистецтва*. — Львів: Астролябія, 2009.
- Мерлін-Батлер Б. *Акторська техніка: Підручник для сценічної практики*. — Київ: Мистецтво, 2015.
- Сценічний грим у сучасному театрі. — Харків, 2017.
- Сценічний костюм: функції, символіка, виразність. — Київ, 2014.
- Walker, L. E. (1979). *The Battered Woman*. — New York: Harper and Row.
- Завадський Ю. *Акторська техніка: психофізіологія дії*. — Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2010.

ДОДАТКИ

Додаток №1

« Фото Даріо Фо та Франки Раме »



Додаток №2

« Фото Даріо Фо та Франки Раме зі спектаклю у театрі «Група Даріо Фо-Франке Раме »



Додаток №3
«Образ Марії»



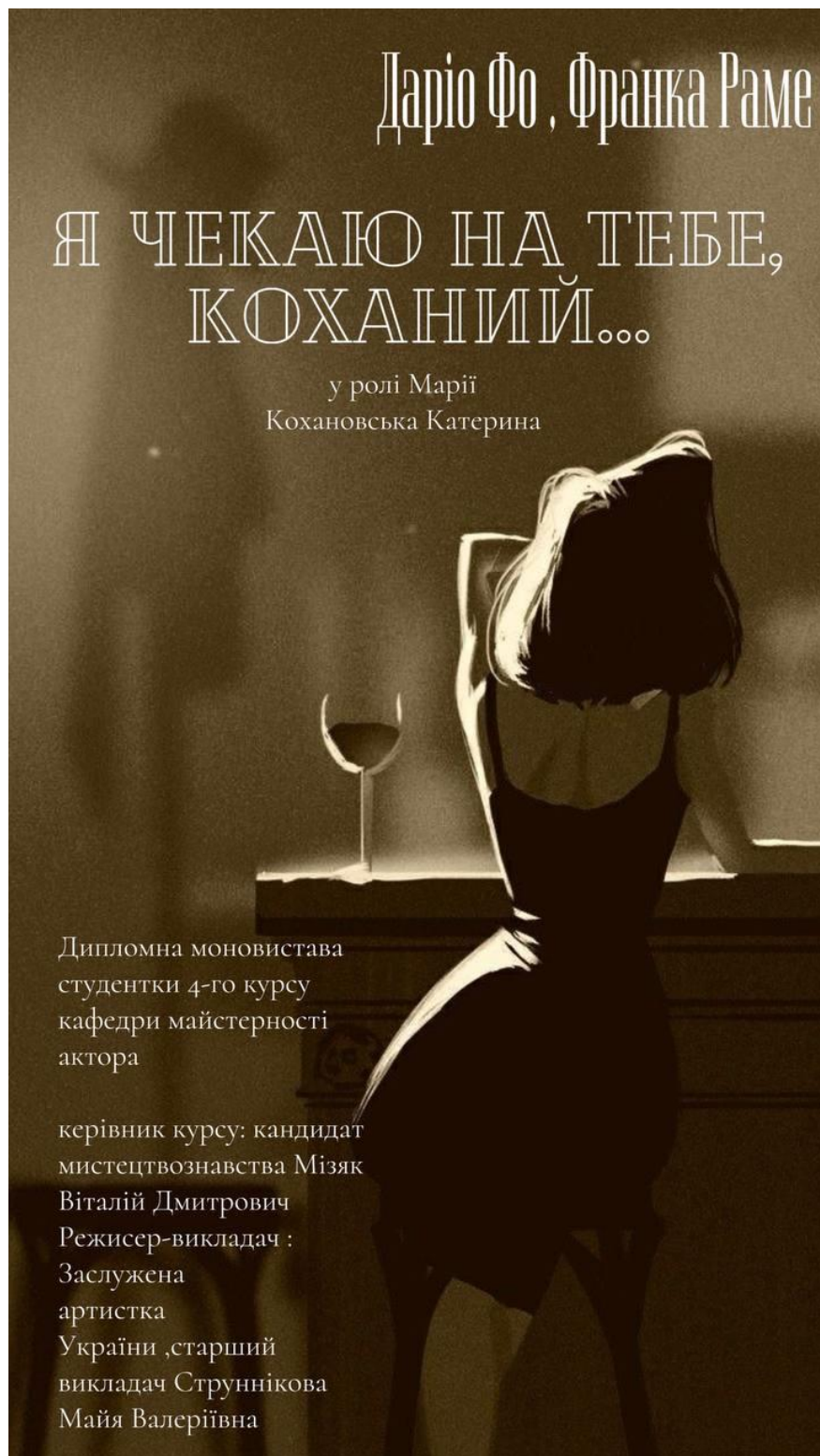
Додаток №4
«Образ Марії»



Додаток №5
«Референс з образу акторки Моніки Белуччі»



Додаток №6
«Афіша до моновистави»



Даріо Фо , Франка Раме

Я ЧЕКАЮ НА ТЕБЕ,
КОХАНИЙ...

у ролі Марії
Кохановська Катерина

Дипломна моновистава
студентки 4-го курсу
кафедри майстерності
актора

керівник курсу: кандидат
мистецтвознавства Мізак
Віталій Дмитрович
Режисер-викладач :
Заслужена
артистка
України ,старший
викладач Струннікова
Майя Валеріївна