

Наукові інтереси: освіта дорослих, підготовка та професійний розвиток майбутніх офіцерів Національної гвардії України, неформальна освіта дорослих.

РАДОМСЬКА Дарина Ігорівна – доктор філософії в галузі права.

Наукові інтереси: міжнародне право, формування органів публічної влади міст в Україні та країнах Європейського Союзу, місцева публічна влада та місцеве самоврядування в Україні, освіта дорослих.

ДЕНИСЮК Олександр Валентинович – викладач кафедри забезпечення державної безпеки, факультет забезпечення державної безпеки, Київський інститут Національної гвардії України, підполковник.

Наукові інтереси: підготовка майбутніх офіцерів для потреб Національної гвардії України.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

RADOMSKIY Ihor Petrovych – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Leading Researcher of the Department of Andragogy; Ivan Zyazyun Institute of Pedagogical Education and Adult

Education of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Circle of scientific interests: adult education, training and professional development of future officers of the National Guard of Ukraine, informal adult education.

RADOMSKA Daryna Igorivna – Doctor of Philosophy in Law.

Circle of scientific interests: international law, formation of public authorities of cities in Ukraine and the countries of the European Union, local public authorities and local self-government in Ukraine, adult education.

DENYSIUK Oleksandr Valentynovych – Lecturer at the Department of State Security, Faculty of State Security, Kyiv Institute of the National Guard of Ukraine, Lieutenant Colonel.

Circle of scientific interests: training of future officers for the needs of the National Guard of Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2025 р.

УДК 792.97.091.028.3:159.938: 688.723 (045)

DOI: https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2025.16.153-159

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна –

доктор мистецтва, доцент, заслужена артистка України, завідувач кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3924-1410>
e-mail: t.silchenko@knutkt.edu.ua

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ АКТОРА ТА ПЛАСТИКА ЛЯЛЬКИ: ВЗАЄМОДІЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТА ФІЗИЧНОГО В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна. ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ АКТОРА ТА ПЛАСТИКА ЛЯЛЬКИ: ВЗАЄМОДІЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТА ФІЗИЧНОГО В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є виявлення ролі внутрішнього монологу актора як джерела сценічної дії та аналіз його трансформації у фізичну виразність ляльки через психофізику виконавця. Дослідження зосереджене на взаємодії психологічного й тілесного у створенні сценічної присутності в театрі ляльок.

Ключові слова: внутрішній монолог, тілесність, театр ляльок, психофізика актора, пластика, ритм, пауза, сценічна присутність, семіотика тіла.

SILCHENKO Tetiana Ivanovna. INTERNAL MONOLOGUE OF THE ACTOR AND THE PUPPET'S PLASTICITY: INTERACTION OF THE PSYCHOLOGICAL AND PHYSICAL IN THEATRICAL ART

The aim of the article is to reveal the role of the actor's inner monologue as a source of stage action and to analyze its transformation into the puppet's physical expressiveness through the psychophysics of the performer. The study focuses on the interaction of the psychological and the corporeal in creating stage presence in puppet theatre.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates theatre studies, acting, semiotics, and performance psychology. Its foundation lies in a qualitative analysis of the relationship between the actor's inner monologue and the puppet's plasticity as both a

psychophysical and semiotic manifestation of stage action. The study employs: theoretical analysis of scholarly works on actor psychophysics and puppet theatre; phenomenological observation of the puppeteer's stage experience; semiotic analysis of corporeality as a sign system; a psychophysical approach to studying the actor's inner impulses; and empirical generalization of professional practice. This approach makes it possible to identify the mechanisms of animating an object on stage as a result of integrating the inner monologue with corporeal action.

The research consists of a comprehensive analysis of the actor's inner monologue as a source of psychophysical action in the conditions of puppet theatre, which operates through mediated corporeality. For the first time, the inner monologue is examined not only as a tool of inner speech but also as a structure-forming mechanism of stage presence, realized through rhythm, pause, silence, plastic gesture, and object action. The article proposes an interpretation of puppet plasticity as a semiotic extension of the actor's inner action, opening a new perspective on theatrical expressiveness in the context of semiotics, corporeal communication, and psychophysics.

The article also reveals the dual nature of the puppeteer as both the bearer of the character's emotional logic and the manipulator of a physical object, which determines the unique character of stage transformation in puppet theatre.

Keywords: *internal monologue, corporeality, puppet theatre, actor's psychophysics, plasticity, rhythm, pause, stage presence, body semiotics.*

Постановка та обґрунтування проблеми. У сучасному театрі ляльок зростає інтерес до осмислення глибинної взаємодії між психологічним і фізичним вимірами акторської дії, зокрема – між внутрішнім монологом виконавця та пластикою ляльки як засобу втілення сценічного образу. На відміну від драматичного театру, де тіло актора безпосередньо присутнє на сцені, у ляльковому театрі фізичне «я» актора часто приховане, а головним засобом виразності стає неживий об'єкт. Це породжує унікальну ситуацію: актор передає свій внутрішній стан через тіло іншого – ляльку, трансформуючи психофізичні імпульси в об'єктну дію.

Проблема полягає у недостатній дослідженості механізмів такої трансформації. Як саме внутрішній монолог – емоційно-мисленевий потік актора – втілюється в пластиці ляльки? Яким чином пауза, тиша, ритм, тілесна пам'ять і м'язова свідомість забезпечують художню переконливість неживого об'єкта? У фокусі також – подвійна природа актора-лялькаря, який поєднує роль психологічного носія персонажа та технічного маніпулятора форми.

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення професійної підготовки лялькаря в контексті психофізичного театру, що набуває дедалі більшого значення у сучасному сценічному мистецтві. Увага до внутрішнього монологу як до джерела сценічної дії дозволяє глибше зрозуміти природу акторської виразності, подолати механічність об'єктної дії та досягти стану «живої присутності» ляльки. Дослідження спрямоване на теоретичне й практичне обґрунтування того, що саме інтеграція внутрішнього мовлення актора з пластикою об'єкта є ключовою

умовою сценічної достовірності та смислової насиченості вистави театру ляльок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання акторських технологій були предметом дослідження таких теоретиків драматичного театру, як Д. Дідро, Ф. Дельсарт, Е. Жак-Далькроза, Б. Коклена та Г. Крега. В західному науковому дискурсі американський дослідник І. Кросс вважає внутрішній монолог способом «використання навичок словесного міркування для гри з інформацією» [16]; американський театральний режисер Л. Страссберг акцентує значення психофізичного процесу, глибокої концентрації, роботи з уявою та особистим досвідом актора для створення живого образу [18]. Ідеї П. Брука щодо важливої ролі порожнечі, паузи, тиші, ритму в акторській грі мають величезний вплив на розвиток фізичного театру, театрального жесту, перформативних практик. Проводячи різноманітні експерименти з формою та змістом, він доводить, що пауза – це не просто відсутність звуку чи дії, а являється важливим елементом, що може змінювати ритм [15]. Театральна дослідниця з Британії С. Беррі (Royal Shakespeare Company) безпосередньо не вживає термін «внутрішній монолог», але її методика поєднує роботу актора з диханням, тілом і голосом, спрямовану на розкриття глибокого внутрішнього зв'язку між актором і текстом [14].

В межах українських наукових досліджень теоретичне осмислення дефініцій внутрішнього монологу як художнього прийому та літературознавчого поняття пов'язують з З. Лещишин [5]; проблематику вираження внутрішнього мовлення у драматичному творі піднімає Ю. Козаченко та І. Тараба [4]. І. Сорока розкриває взаємозв'язок «внутрішнього монологу» з «підтекстом» в мовленнєвій дії

актора [11]; О. Туляков розглядає «внутрішній монолог» у контексті філософії (теорії пізнання та самостановлення) [12]; жанрові, темпоральні, стилістичні риси внутрішнього монологу досліджує Я. Пазюк [9]. І. Мельник приділяє значну увагу внутрішньому монологу у роботі актора театру ляльок над «моноактом» [6]. Про важливість монологу з лялькою як спеціального тренінгу у вихованні лялькаря пише С. Єфремов [3].

Теоретичний аналіз акторських технологій лялькарів із детальним розглядом питань їхньої професійної підготовки було здійснено науковцями та практиками театру ляльок М. Вашкелем, О. Інюточкіним, О. Максим'як [17], Р. Неупокоевим [7], Л. Поповим, Т. Сільченко [10], А. Скоттом, С. Тіллісом [19, 20], С. Фесенко [13], та О. Бучмою, яка приділяє значну увагу специфіці професійної роботи актора-лялькаря та окреслює конкретні професійні вимоги до його психофізичного апарату при роботі з ляльками усіх систем [1]. Відтак автор ставить за мету здійснити комплексний аналіз внутрішнього монологу актора як джерела психофізичної дії в театрі ляльок, де виразність реалізується через опосередковану тілесність.

Метою статті є виявлення ролі внутрішнього монологу актора як джерела сценічної дії в театрі ляльок та аналіз механізмів його трансформації у фізичну виразність ляльки через призму психофізики виконавця. Дослідження спрямоване на осмислення взаємодії психологічного й тілесного в процесі оживлення об'єкта, зокрема через ритм, паузу, тишу та об'єктну пластику, а також на визначення внутрішнього мовлення як ключового чинника художньої правдивості й сценічної присутності у ляльковому мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. У театральному мистецтві тіло функціонує не лише як біологічний організм, а як знак, носій культурного коду і структура, здатна до трансформації. Саме через тілесність актор передає не лише сюжетні дії, а й внутрішні конфлікти, підтексти, філософські або символічні смисли. Тіло стає «живою мовою», який можна прочитувати у сценічному просторі, а тілесна присутність актора формує умови для естетичного і психо-емоційного впливу на глядача. «Іконічний знак, перебуваючи на півдорозі між об'єктом та символом об'єкту, стає архетипом мови тіла: ієрогліфи в Арто і Мейерхольда, ідеограма у Гротовського тощо. Тіло актора стає «тілом-поводирем», за яким жадібно стежить глядач, являючи собі репрезентовані образи та ідентифікуючи себе з ними. Кожна символізація та семіотизація наштовхуються на

ускладнену заковану присутність тіла і голосу актора» [8, с. 535]. Семіотичне наповнення окремих елементів та передача інформації й смислу вистави можливі лише за умови їх чіткого функціонування як знаків.

Глядач не тільки бачить тіло актора, його пластику і жести, а й відчуває це (динамічно) в дії. «Будь-які пластичні рухи та жести людини наповнені певним індивідуальним сенсом. Кожне функціонування тіла, як на сцені, так і поза сценою, вимагає ментальної репрезентації пластичного образу <...> виконавець може контролювати декілька складових: образ, власний вплив на глядача, забезпечуючи ідентифікацію, сприйняття образу і, водночас очуження від нього» [10, с. 22].

Сучасні театральні практики (фізичний театр, перформанс тощо) розширюють уявлення про функціональність тіла: воно не лише виконує роль медіатора між внутрішнім і зовнішнім, а й стає центром художнього дослідження, полем експерименту. Пластична виразність, тілесна пам'ять, здатність до миттєвої реакції і до «внутрішньої тиші» – усе це визначає тілесність як основу сценічної присутності.

У театрі ляльок тілесність актора набуває опосередкованого, але ключового значення: попри відсутність прямого фокусування глядача на тілі виконавця, саме тілесність є джерелом енергії, емоції та смислу, що передаються ляльці. На відміну від драматичного театру, де тіло актора виконує безпосередню експресивну функцію, у ляльковому мистецтві воно виступає посередником між внутрішнім монологом і фізичною дією об'єкта. «В акторському мистецтві психофізика пов'язана з виражальними можливостями тіла у передачі певних емоцій, а також обумовлює роль тіла в процесі народження сценічних емоцій та створення сценічного образу» [1, с. 39]. Д. Дідро розглядає актора, як виконавця з «холодним розумом», що підкоряє свої почуття розуму. Актор повинен бути спокійним і спостережливим, демонструвати проникливість без зайвої емоційності, володіти мистецтвом наслідування та точністю у виконанні. У своїй праці Д. Дідро закладає основи акторської техніки, що передбачає ретельну, поетапну розробку окремих жестів та пластичних позицій, з акцентом на точну фізичну фіксацію ракурсів.

Лялькар постійно існує у двох реальностях одночасно: він одночасно є персонажем і виконавцем, суб'єктом внутрішньої дії, у межах якого актор транслює внутрішній емоційно-мисленнєвий імпульс на об'єкт, і керівником зовнішнього прояву, де відбувається технічне керування лялькою та

контроль простору. «Роздвоєння в мистецтві переживання відбувається на психотехнічному рівні при дотриманні єдності фізичних дій та почуттів, – роздвоєння в театрі ляльок відбувається шляхом відокремлення фізичних дій та перериванні емоційної єдності» [1, с. 48]. Отже, тілесність у ляльковому театрі, постає не лише як фізична категорія, а як художньо-експресивний інструмент. Саме завдяки цьому тіло актора стає «невидимим мовцем», здатним транслювати глибини внутрішнього монологу через зовнішні дії ляльки. «Лялька може «удавати» у своїй фізичній дії (тобто пластично утриувати), а лялькар цього робити (емоційно і фізично) не повинен. Необхідна лялькареві для «оживлення» ляльки природна сутність переживань, не сумісна з зовнішніми проявами почуттів, як описані Д. Дідро, оскільки вони позбавлені внутрішнього наповнення» [1, с. 43]. Так званий «ефект очуження» підкреслює умисну дистанцію між актором і персонажем, що демонструє спадкоємність раціоналістичної традиції акторської гри, започаткованої французькими теоретиками театру, та водночас виявляє її близькість до техніки театру ляльок. Таким чином, очуження стає необхідним інструментом для лялькаря: при створенні образу воно дозволяє поєднати водночас засоби драматичного театру з «оживленням» ляльки. Така форма виразності забезпечує цілісність сценічного образу та створює ефект живої присутності навіть у неживому об'єкті.

У театрі ляльок фізичне не є антагоністом психологічного – навпаки, вони існують в органічній єдності. Справжнє сценічне життя виникає лише тоді, коли рух ляльки впливає з глибини внутрішнього стану виконавця, а внутрішній стан – провокує рух. Цей взаємозв'язок формує те, що часто називають «життям ляльки». Таким чином, механізм театрального перевтілення в мистецтві театру ляльок ґрунтується на взаємодії психологічного й фізичного як двох нерозривних компонентів сценічної дії. Від рівня усвідомлення цієї взаємодії залежить глибина виконання, виразність образу та здатність актора створювати переконливу сценічну присутність через об'єктну форму.

У професійній театральній практиці поняття монологу набагато ширше, ніж просто звернення персонажа до самого себе у тексті п'єси. На сучасному етапі розвитку акторського мистецтва, зокрема в межах психофізичного підходу, монолог розглядається як внутрішній процес мислення, емоційного реагування і логічного виправдання дії, що формує основу сценічної поведінки

персонажа. У контексті акторської дії монолог постає як безупинний внутрішній потік думок і переживань, який актуалізується незалежно від того, чи персонаж мовить у голос, чи перебуває у стані мовчання. «Внутрішній монолог (артиста) – фрагмент тексту ролі, що подумки вимовляється персонажем, і в якому передаються внутрішні переживання персонажу. Внутрішній монолог – голосовий вислів внутрішньої мови дійової особи з відповідною послідовністю думок притаманних характерові персонажу і способу його вираження» [2]. Внутрішній монолог не завжди артикульований, однак він «звучить» у середині актора й підказує лінію поведінки. Він – джерело автентичної дії. Для лялькаря важливо, щоб ця внутрішня рефлексія не залишалася в межах особистого досвіду, а передавалася глядачеві через рухи ляльки, її пози, ритм, паузи.

Внутрішній монолог як форма вираження внутрішнього світу персонажа виконує комплекс взаємопов'язаних функцій, серед яких особливо значущу позицію займають характеровиражальна, експресивна, імпресивна, композиційна та жанротворча. Він слугує інструментом створення емоційного тла, формує специфічний емоційний клімат навколо художньої ситуації, в межах якої події та явища інтерпретуються як індивідуалізована реакція персонажа. Такий підхід не лише емоційно насичує художній простір, а й поглиблює психологічний портрет дійової особи, надаючи йому нових семантичних відтінків.

«За темпорально-модальними особливостями <...>монологи є модельованими внутрішніми монологіями, у яких персонажі <...> створюють свою модель реальності: уявляють те, що могло б статися, проте не сталося, що може відбуватися, проте не відбувається (не відбувається реально)», – пише Я. Пазюк [9, с. 240]. У структурі художнього твору внутрішній монолог виконує важливу композиційну функцію, сприяючи тематичному розгортанню, акцентуванню конфлікту, динаміці чи навмисній затримці сюжетного розвитку. Як структурний компонент наративу, він реалізує також референтивну функцію – вказуючи на взаємозв'язок між думками персонажа та зовнішнім світом подій.

У тих випадках, коли внутрішній монолог стає провідним або єдиним способом організації текстуального матеріалу, він визначає жанрову специфіку твору, набуваючи статусу жанротворчого чинника, що істотно впливає на формально-змістовну структуру тексту. Саме внутрішній монолог створює основу для правдивої і переконливої

дії, оскільки кожен жест, погляд чи пауза мають бути наслідком певного мисленнєвого або емоційного процесу. Актор, який володіє здатністю внутрішньо «вести розмову» як персонаж, створює на сцені ефект живої присутності.

У лялькаря внутрішній монолог одночасно спрямований усередину образу та назовні – в об'єктну дію. Лялька не володіє автономною психофізичною активністю, її сценічна життєздатність залежить виключно від виконавця – через дихання, ритм, мікро-рухи, м'язову напругу, паузи та фіксації актор передає внутрішні стани, які стають видимими в жестах, позах і динаміці ляльки. Рухи ляльки набувають виразної сили лише за умови, що вони є результатом внутрішньої дії актора – його мислення, емоції, вольового наміру. Таким чином, тілесність актора перетворюється на візуалізацію внутрішнього монологу, стає пластичним інструментом, за допомогою якого лялька «говорить» і «відчуває». Це вимагає від виконавця високої тілесної свідомості та здатності до миттєвого переведення психоемоційного імпульсу у фізичну форму.

Монолог, навіть коли залишається внутрішнім, є джерелом сценічної енергетики, через нього формується «підтекст» – приховане, емоційно насичене підґрунтя дії, де мовчання актора, наповнене внутрішнім монологом, сприймається глядачем як активна дія. Цей механізм особливо цінний у роботі з лялькою, де відсутність міміки чи безпосереднього голосового вираження вимагає надзвичайної насиченості внутрішнього психічного простору актора. Якщо монолог «звучить» у ньому – лялька починає «мислити» й діяти. Якщо ж внутрішнє мовлення відсутнє – дії об'єкта залишаються порожніми, механічними, позбавленими смислу.

Теоретики лялькового мистецтва (зокрема, Г. Юрковський, С. Тіллєс) часто звертають увагу на особливий онтологічний статус ляльки як проміжної форми між живим і неживим, між суб'єктом і об'єктом. У сценічному акті лялька перетворюється на психофізичне продовження свідомості актора, але її тіло водночас зберігає умовність, знаковість, елемент узагальнення. У цій подвійності полягає ключова сила ляльки: вона не копіює психологію людини, а втілює її концентровано, символічно, створюючи потужний художній ефект. Актор, у свою чергу, стає мостом між внутрішнім і зовнішнім, між емоцією і формою, між голосом і пластикою.

Повноцінними інструментами внутрішньої дії в роботі над монологом з лялькою виступають *пауза*, *тиша* і *ритм*. Ці елементи, що часто залишаються «невидимими» в

структурі сценічного виконання, є критично важливими для створення глибокої психологічної присутності актора та оживлення об'єкта. Їх правильне використання дозволяє не лише керувати увагою глядача, а й транслювати внутрішній стан персонажа через зовнішню нерухомість або зміну ритміки дії.

Пауза в сценічній дії – це не просто відсутність слова чи руху, а сценічно наповнений момент, у якому активізується внутрішній монолог. Саме в паузі розгортається невидима боротьба, відбувається переосмислення ситуації, формується наступний імпульс. У театрі ляльок, де відсутні акторські міміка та артикуляція, пауза набуває особливої сенсу як засіб передачі психологічної напруги через об'єкт.

Тиша виконує роль драматичного фону, в якому «звучить» внутрішня дія. Вона створює простір для емоційного розгортання, акцентує психологічні паузи, поглиблює емпатію глядача. Тиша може бути напруженою, тривожною, сповненою очікування – тобто активною, навіть якщо зовні нічого не відбувається. Для актора-лялькаря вміння «тримати тишу» лялькою – одне з найтонших професійних умінь. У цьому стані важливо не просто зупинити рух, а зберегти напругу внутрішнього переживання, щоб створити ефект «емоції в нерухомості».

Ритм у театрі – це не лише темп дії, а вираження внутрішньої логіки та психологічного стану персонажа. У ляльковому виконанні ритм має особливе значення, адже через нього актор структурує не тільки сцену, а й переміщує внутрішні імпульси у зовнішню динаміку. Зміна ритму відображає зміну емоційного тону (від тривоги до спокою, від здивування до агресії); визначає стиль поведінки персонажа (нервовий, плавний, переривчастий); формує пульсацію сценічного часу та створює ефект живої присутності ляльки.

Ритм дії, яка виникає внаслідок внутрішнього монологу, стає провідником між психологічним і фізичним. Тому актор повинен не лише відчувати ритм сцени, а й підкоряти йому об'єктну пластику, зберігаючи єдність емоційної та тілесної присутності.

Робота лялькаря над паузою, тишею та ритмом несе не лише технічний, а й психологічно-смісловий характер. Актор повинен навчитися переживати паузу як дію, а не зупинку, чути тишу сцени, виявляти в ній драматичну напругу, будувати ритм дії зсередини, тобто дозволити думці формувати рух. У цьому сенсі ритм, тиша і пауза стають інструментами внутрішньої дії – тими

точками, де невидиме стає відчутним, а актор створює глибоку присутність без зайвих слів.

Важливо враховувати поняття передачі енергії та імпульсу. Актор передає ляльці не просто рух, а сенс дії, який походить із його внутрішнього рішення. «Єдиним елементом, на якому доцільно концентрувати увагу, є пластичне життя ляльки відтворюване у певному темпоритмі. А подвійність відчуттів при створенні образу <...> має у випадку театру ляльок поділитися не на перевтілення, та внутрішній контроль, а на темпоритм ляльки та зовнішній контроль за ним, що і народить ефект перевтілення [1, с. 56]. Тому навіть найменший жест – підняття голови, пауза в русі, здригання руки – мають бути вмотивованими внутрішньою логікою, а не формальним виконанням.

Таким чином, психофізика актора-лялькаря – це не лише основа його особистісного існування на сцені, а й ключ до оживлення ляльки, анімації предмету, до створення правдивого і переконливого сценічного образу. Від ступеня розвиненості психофізичного апарату виконавця залежить здатність передавати найтонші нюанси внутрішнього монологу через матеріальний, часто мінімалістичний рух ляльки.

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. У театрі ляльок внутрішній монолог актора виступає джерелом сценічної дії, основою емоційної достовірності та художньої виразності. Його психофізична реалізація через тіло виконавця надає ляльці живої присутності, перетворює об'єкт на носія емоцій, смислів, внутрішніх імпульсів. Пластика ляльки втрачає механічність лише за умови наповнення її психо-емоційним змістом, що походить з глибини внутрішнього монологу актора. У цьому процесі ключову роль відіграють пауза, тиша і ритм – як невидимі, але відчутні засоби трансляції внутрішнього стану персонажа в об'єктну дію.

Подальші наукові розвідки доцільно спрямувати на глибше вивчення практичних механізмів перетворення внутрішнього монологу актора у пластичну виразність ляльки, зокрема на виявлення ролі паузи, ритму й тиші як інструментів передачі емоційних станів через об'єктну дію. Адже подвійна природа актора-лялькаря – як носія внутрішнього життя персонажа і водночас технічного маніпулятора лялькою – вимагає високого рівня тілесної свідомості, психофізичної точності та здатності до миттєвого перетворення емоції у форму. Саме така інтеграція психологічного і фізичного вимірів, внутрішнього мовлення і зовнішнього жесту, створює унікальний феномен театру

ляльок як простору символічної присутності, де лялька «говорить» внутрішнім голосом актора. Відтак, внутрішній монолог слід розглядати не як допоміжний інструмент, а як центральний механізм сценічного оживлення, що формує правдиву, наповнену сенсом театральну дійсність.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Бучма О. Є. Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури : дис. канд. Мистецтвознавства: спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури». Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2015. 191 с.
2. Добровольська С. В. Внутрішній монолог (артиста). Словник театральних термінів з дисципліни «Майстерність актора». Дніпро : ОКВНЗ Дніпровський театральний художній коледж. 2019. URL: <https://surl.li/yzmrpd>.
3. Єфремов С. І. Монолог з лялькою як спеціальний тренаж у вихованні лялькаря. Київ : Веселка. 2015. 56 с.
4. Козаченко Ю. А., Тараба І. О. Внутрішнє мовлення та проблематика його вираження у драматичному творі (на матеріалі драми Бертольта Брехта «Життя Галілея»). Сучасна філологія: теорія і практика. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 18-19 березня 2016 року). Херсон : Видавничий дім «Гельветика». 2016. С. 68–72. 144 с.
5. Лешицин З. Внутрішній монолог: до питання дефініції. *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 360–366.
6. Мельник І. І. Робота над моноактом у системі підготовки актора театру ляльок. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 23, С. 56–61.
7. Неупокоев Р. В. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : Зб. наук. праць*. Київ. 2018. Вип. 23. С. 27–34.
8. Паві П. Тіло. 3. Мова тіла. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. 2006. 639 с.
9. Пазюк Я. Внутрішній монолог у В. Шекспіра і Б. Брехта: спільне та відмінне. *Житомир : Брехтівський часопис*. 2013. № 15. С. 237–241.
10. Сільченко Т. І. Пластика рук як засіб виразності у театрі ляльок: особливості використання. Київ : Київський національний університет театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2023. 164 с. URL: <https://surl.li/xdhlmw>
11. Сорока І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. *Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво»*. Київ. 2020. Вип. 16. С. 219–226. URL: <https://surl.li/farejl>
12. Туляков О. О. Внутрішній монолог (солоквіум) – засіб самовиховання харизматичного лідера // *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми. 2013. № 5. С. 368–377. URL: <https://surl.li/jkykix>

13. Фесенко С. Я. Школа лялькарів: від тренінгу до образу з лялькою. Харків : 2019. 144 с.
14. Berry C. El actor y el texto. México : 1^a reimpression. 2016. 464 p. URL: <https://surl.li/gwsqjh>
15. Brook P. The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough. Scribner : Reprint December. New York. 1. 1995. 144 p.
16. Kross E. Speaking of Psychology: Inner monologues, with Ethan Kross, PhD. USA. 2020. URL: <https://surl.it/vetazp>
17. Maksymiak O. Actor. Lalka. Przestrzen. Propedeutyka teatru lalek. Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie Filia we Wrocławiu. 2023. 216 p.
18. Strasberg Lee A. Dream of Passion: The Development of the Method. Los Angeles Times: by Plume. 1988. 201 p.
19. Tillis S. (1992). Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art. New York, NY : Greenwood Press. 181 p.
20. Tillis S. The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory / S. Tillis // Theatre Topics. September, 1996. Vol. 6. № 2. P. 111.

REFERENCES

1. Buchma, O. Ye. (2015). Novitni aktorski tekhnologii suchasnoho teatru lialok yak chynnyk transformatsiynykh protsesiv khudozhnoi kultury. [Innovative Acting Technologies of Contemporary Puppet Theatre as a Factor in the Transformational Processes of Artistic Culture]. Kyiv.
2. Dobrovolska, S. V. (2019). Vnutrishnii monoloh (artysta). [Inner Monologue (Actor)]. Dnipro.
3. Yefremov, S. I. (2015). Monoloh z lialkoiu yak spetsialnyi trenazh u vykhovanni lialkaria. [Puppet Monologue as a Specialized Training Tool in Puppeteer Education]. Kyiv.
4. Kozachenko, Yu. A., Taraba, I. O. (2016). Vnutrishnie movlennia ta problematyka yoho vyrazhennia u dramatychnomu tvori (na materialy dramy Bertolta Brekhta «Zhyttia Halileia»). [Inner Speech and the Problem of Its Expression in a Dramatic Work (Based on Bertolt Brecht's Drama Life of Galileo)]. Kherson.
5. Leshchytyn, Z. (2008). Vnutrishnii monoloh: do pytannia definitsii. [Inner Monologue: On the Question of Definition].
6. Melnyk, I. I. (2018). Robota nad monoaktom u systemi pidhotovky aktora teatru lialok. [Work on the One-Actor Performance within the Puppeteer Training System]. Kyiv.
7. Neupokoiev, R. V. (2018). Ontolohiia mystetstva ihrovoi lialky yak kulturne vtillennia spetsyfichnykh zasobiv vyraznosti. [The Ontology of the Puppet Art as a Cultural Embodiment of Specific Means of Expression]. Kyiv.
8. Pavi, P. (2006). Tilo. 3. Mova tyla. Slovyk teatru. [Body. 3. Body Language. Theatre Dictionary]. Lviv.
9. Paziuk, Ya. (2013). Vnutrishnii monoloh u V. Shekspira i B. Brekhta: spilne ta vidminne. [Inner Monologue in W. Shakespeare and B. Brecht: Similarities and Differences]. Zhytomyr.
10. Silchenko, T. I. (2023). Plastyka ruk yak zasib vyraznosti u teatri lialok: osoblyvosti

- vykorystannia. [Hand plasticity as a means of expression in puppet theater: use specifics]. Kyiv.
11. Soroka, I. (2020). «Pidtekst» ta «vnutrishnii monoloh» u slovesnii dii aktora. Zbirnyk naukovykh prats «Suchasne mystetstvo». [«Subtext» and «Inner Monologue» in the Actor's Verbal Performance]. Kyiv.
12. Tuliakov, O. O. (2013). Vnutrishnii monoloh (solokvium) – zasib samovykhovannia kharyzmatychnoho lidera. [Inner Monologue (Soliloquium) as a Means of Cultivating a Charismatic Leader]. Sumy.
13. Fesenko, S. Ya. (2019). Shkola lialkaria: vid treninhu do obrazu z lialkoiu. [The Puppeteer's School: From Training to Character with a Puppet]. Kharkiv.
14. Berry, C. (2016). Aktor i tekst. [El actor y el texto]. México.
15. Brook, R. (1995). Porozhnyi prostir. [The Empty Space]. New York.
16. Kross, E. (2020). Do rechi pro psykholohiyu: vnutrishni monolohy. [Speaking of Psychology: Inner monologues]. USA.
17. Maksymiak, O. (2023). Actor. Lalka. Przestrzen. Propedeutyka teatru lalek. [Lalka. Przestrzen. Propedeutyka teatru lalek]. Krakow.
18. Strasberg, Lee A. (1988). Mriya prystrasti: Rozvytok metodu. [Dream of Passion: The Development of the Method]. Los Angeles.
19. Tillis, S. (1992). Do estetyky lyal'ky: lyal'kovyy teatr yak teatral'ne mystetstvo. [Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art]. New York.
20. Tillis, S. (1996). Aktor u poloni: lyal'kovyy teatr ta teoriya aktors'koyi maysternosti. [The Actor Occluded: Puppet Theatre and Acting Theory]. New York.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

СІЛЬЧЕНКО Тетяна Іванівна – доктор мистецтва, доцент, заслужена артистка України, завідувач кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Наукові інтереси: досліджує сучасну професійну підготовку лялькарів. Автор наукових статей, методичних рекомендацій, спеціального методичного курсу, методичного посібника, присвячених мистецтву театру ляльок.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

SILCHENKO Tetiana Ivanivna – Doctor of Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Head of the Department of Puppet Theatre Arts at Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary.

Circle of scientific interests: Investigates contemporary professional training of puppeteers. Author of scientific articles, methodological recommendations, a specialized methodological course, and a methodological manual dedicated to the art of puppet theatre.

Стаття надійшла до редакції 29.08. 2025 р.