

УДК 792.028.3(045)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2025.339037

Цитування:

Набоков Р. Г., Лебедь А. С., Бритков О. М. Методологія роботи над пластичною партитурою вистави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 2. С. 404–408.

Nabokov R., Lebed A., Brytkov O. (2025). Methodology of Working on the Plastic Score of the Performance. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 404–408 [in Ukrainian].

Набоков Роман Геннадійович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри режисури

Харківської державної академії культури

<https://orcid.com/0000-0001-7276-3478>

nabokofff@gmail.com

Лебедь Андрій Сергійович,

викладач кафедри майстерності актора

Харківської державної академії культури

<https://orcid.com/0009-0005-1667-5621>

andrii_lebed@xdak.ukr.education

Бритков Олексій Михайлович,

здобувач Харківської державної

академії культури

<https://orcid.com/0009-0000-0106-408X>

britkovalex@gmail.com

МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ НАД ПЛАСТИЧНОЮ ПАРТИТУРОЮ ВИСТАВИ

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному структуруванні методології роботи над пластичною партитурою вистави як цілісної режисерсько-акторської системи, що інтегрує тілесну дію, ритм, простір та психофізичну динаміку актора в єдину драматургічну форму. **Методологія** ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує теоретичні засади театрознавства, пластичної режисури, акторської педагогіки та психофізіології руху. Використано аналітико-синтетичний метод для узагальнення наукових джерел і практик, структурно-функціональний підхід для опису етапів роботи над пластичною партитурою, а також елементи компаративного аналізу для порівняння українських та зарубіжних театральних шкіл. Практичні компоненти дослідження спираються на матеріали сучасних вистав, режисерських тренінгів і акторських методик, що відображають застосування пластики в реальній сценічній дії. **Наукова новизна** дослідження полягає в системному узагальненні принципів побудови пластичної партитури вистави як самостійного режисерського інструменту, що впливає на драматургічну структуру постановки. Запропоновано поетапну методологію створення партитури з урахуванням психофізичної природи акторської дії, специфіки національного театру та запропоноване використання можливостей сучасних цифрових технологій у репетиційній роботі та роботі над пластичною партитурою вистави. **Висновки.** Пластична партитура є самостійною структурною основою вистави, що формує її ритм, емоційну динаміку та просторову композицію. Запропонована методика дозволяє системно будувати тілесну дію актора через етапи концептуалізації, імпровізації, фіксації та інтеграції. Поєднання психофізичної підготовки, музичності руху та сценічної паузи сприяє створенню виразної, органічної і драматургічно наповненої вистави.

Ключові слова: пластична партитура, сценічний рух, тілесна пам'ять, психофізика актора, ритмопластика, музичність руху, темпоритм, театральна композиція, пауза, тілесна імпровізація, національна традиція, цифрові технології, акторська методика, тілесна виразність, режисерська структура.

Nabokov Roman, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture; Lebed Andrii, Lecturer, Department of Acting, Kharkiv State Academy of Culture; Brytkov Oleksii, Student, Kharkiv State Academy of Culture

Methodology of Working on the Plastic Score of the Performance

The purpose of the present study is to theoretically substantiate and practically structure a methodology for developing the movement score of a theatrical performance as an integrated director–actor system that unites physical action, rhythm, space, and the actor's psychophysical dynamics into a cohesive dramaturgical form. **The methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines theoretical principles of theatre studies, physical directing, actor pedagogy, and movement psychophysiology. The study employs analytical-synthetic methods to generalise scientific sources and practices, a structural-functional approach to describe the stages of score construction, and elements of comparative analysis to examine both Ukrainian and international theatre schools. Practical aspects of the research are

© Набоков Р. Г., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Лебедь А. С., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

© Бритков О. М., 2025. CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

grounded in contemporary productions, directing laboratories, and actor training methods that demonstrate the application of physical expressiveness in real stage practice. **The scientific novelty** of the research lies in the systematic generalisation of the principles of constructing a movement score as an independent directorial tool that influences the dramaturgical structure of a performance. The study proposes a stage-by-stage methodology for score creation that accounts for the psychophysical nature of the actor's action, the specifics of the national theatrical tradition, and the application of modern digital technologies in rehearsal and physical composition processes. **Conclusions.** The movement score is presented as an autonomous structural foundation of a performance that defines its rhythm, emotional dynamics, and spatial composition. The proposed methodology allows for a systematic development of the actor's physical action through the stages of conceptualisation, improvisation, fixation, and integration. The combination of psychophysical training, movement musicality, and scenic pause contributes to the creation of an expressive, organic, and dramaturgically rich performance.

Keywords: movement score, stage movement, body memory, actor psychophysics, rhythmoplasticity, movement musicality, tempo-rhythm, theatrical composition, pause, physical improvisation, national tradition, digital technologies, acting methodology, physical expressiveness, directorial structure.

У сучасному театрі зростає потреба у цілісному осмисленні пластики як повноцінного драматургічного інструменту. Незважаючи на активне використання тілесної виразності у сценічній практиці, методологічні підходи до побудови пластичної партитури залишаються фрагментарними або недостатньо структурованими. Брак системної розробки цього поняття обмежує можливості режисерів і акторів у створенні глибоких, ритмічно вивірених вистав. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю формалізації етапів роботи над пластичною партитурою, інтеграції психофізичних принципів дії та урахування як традицій українського театру, так і новітніх сценічних технологій.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та практичному структуруванні методології роботи над пластичною партитурою вистави як цілісної режисерсько-акторської системи, що інтегрує тілесну дію, ритм, простір та психофізичну динаміку актора в єдину драматургічну форму.

Наукова новизна дослідження полягає в системному узагальненні принципів побудови пластичної партитури вистави як самостійного режисерського інструменту, що впливає на драматургічну структуру постановки. Запропоновано поетапну методологію створення партитури з урахуванням психофізичної природи акторської дії, специфіки національного театру та запропоноване використання можливостей сучасних цифрових технологій у репетиційній роботі та роботі над пластичною партитурою вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням сценічної пластики, психофізики актора, ритмопластики та побудови пластичної партитури присвячені праці таких дослідників, як О. Абрамович [1], Л. Курбас [2; 9], Д. Ріццолатті [3], Р. Ніконенко [4], Є. Гротовський [5; 6], Е. Барба [7], Р. Лабан

[8], Ф. Зарріллі [10], А. Чернишова, О. Заведія [11], Д. Косодій [12], Р. Kemp [13], А. Халприн [14], П. Брук [15], Є. Гула [16] та ін.

Питання розробки пластичної партитури в театрі сьогодні постає з новою актуальністю. Тілесне вираження актора стає важливою складовою не лише композиційної побудови вистави, але й поглибленого розкриття психологічного, емоційного та філософського змісту сценічної події. Якщо раніше пластична дія вважалася додатковим елементом до текстової драматургії, то в сучасному театральному мистецтві пластика дедалі частіше постає рівноправною або навіть домінуючою формою художньої виразності.

У працях дослідників зазначається, що пластична партитура являє собою складну систему взаємодії ритму, руху, паузи, простору та енергетичних станів актора [1, 134-135]. Важливість тілесної дії як самостійного художнього знака визнана і в українському театрі, і в зарубіжних постановках.

У класичних підходах, зокрема в рамках реалістичної школи, тілесна дія підпорядковувалась логіці психологічної достовірності. Однак уже в експериментальних пошуках початку ХХ століття (Леся Курбас [2, 32]) пластика актора почала трактуватися як окрема система знаків, що здатна самостійно конструювати драматургію сцени.

Сучасна потреба в розробці методології роботи над пластичною партитурою обумовлена не лише художніми пошуками, а й змінами в способі сприйняття мистецтва глядачем. У дослідженнях нейронауки, що безумовно впливає і на театрознавство, доведено, що тілесний рух активізує в мозку ті ж самі зони, що й виконувана дія, навіть без слів. Виходячи із цього можна сказати, що пластична дія є більшим носієм інформації, аніж вербальне вираження [3, 3-11].

Таким чином, пластична партитура вистави є не допоміжним, а принципово

важливим інструментом театрального впливу, який потребує спеціальної методичної розробки.

У науковій літературі пластична партитура визначається як «музично-пластичний підхід до аналізу драматургії та створення сенсової композиції постановки, що проявляється також у використанні пластичної виразності актора, який створює роль та образ постановки в цілому» [4, 122]. Але в рамках аналізу досліджень цього та інших авторів вказаних у списку джерел було створено наступне визначення поняття: пластична партитура – це система фіксованих або варіативних рухових актів, що мають просторово-ритмічну організацію і відповідають драматургії вистави. Важливим аспектом є розмежування поняття пластичної партитури та сценічної імпровізації. Якщо імпровізація передбачає спонтанне створення руху в моменті, то партитура ґрунтується на повторюваності, організованості та закріпленні тілесного малюнка.

Джерелом для розвитку концепції пластичної партитури стали роботи таких режисерів і педагогів, як Єжи Гротовський [5, 69], Еудженіо Барба [7], Пітер Брук [16]. Гротовський визначав партитуру як енергетичну структуру вистави, де кожен рух є продуктом інтенсивної внутрішньої роботи актора [6, 110-111]. Барба розглядав тілесний код як універсальну мову акторського мистецтва, що має позакультурний характер і формується через преекспресивні рівні поведінки [7, 11-15].

Особливе місце посідає система рухової композиції Рудольфа Лабана, яка суттєво вплинула на методики пластичного конструювання сценічної дії. Принципи аналізу руху за Лабаном (вага, час, простір, потік) дозволяють формувати гнучкі й ритмічно насичені партитури [8, 21–27].

В українському театрі поняття пластичної партитури було активно осмислене ще Лесем Курбасом, який у «Березолі» впроваджував концепцію ритмопластичних композицій, де тілесний малюнок актора ставав самостійним смисловим носієм [9, 233-243].

Основою створення якісної пластичної партитури є високий рівень психофізичної підготовки актора. Як зазначає П. Зарріллі, психофізична техніка передбачає інтеграцію фізичного руху і внутрішнього імпульсу в єдину систему [10, 31-50].

У сучасних акторських школах широко використовуються техніки тілесної уваги (body awareness), які спрямовані на розвиток здатності актора відчувати мікрорухи,

енергетичні стани і просторові вектори. Такі тренінги передбачають вправи на дихання, балансування, центр ваги, ізоляцію окремих частин тіла.

Робота над тілесною пам'яттю актора – ще один важливий аспект психофізичної підготовки. За даними досліджень [11, 26-27], акторам властива здатність закріплювати в підсвідомості послідовності рухів, що дозволяє відтворювати складні партитури без втрати емоційної автентичності.

На практиці тренінги з тілесної пам'яті включають повторення рухових послідовностей з варіативною інтонацією, вправи на зміну ритму і паузи, роботу з імпульсивними переходами між станами.

Методологія розробки пластичної партитури передбачає декілька послідовних етапів, кожен із яких має свої специфічні завдання та інструменти.

На першому етапі відбувається концептуалізація. Режисер разом із акторським ансамблем визначає основні ідеї, образи та емоційні акценти, які мають бути закладені в пластичну структуру вистави. Тут важливо сформувати загальний ритмічний код постановки: чи буде вона імпульсивною, контрастною, хвилеподібною тощо [11, 2-3].

Другий етап – генерація рухового матеріалу. Використовується імпровізація як засіб пошуку органічних рухів, що відповідають заданій темі. Імпровізаційні вправи можуть будуватися за завданнями: рух із різною вагою, часом, напрямком; рух у відповідь на звук, просторову структуру чи взаємодію з партнером [12, 13-15].

На третьому етапі відбувається композиція. Імпровізовані фрагменти впорядковуються в послідовності, що формують логіку сценічної дії. При цьому важливо враховувати ритмічні переходи, зміни амплітуди руху, паузи, акценти.

Четвертий етап – інтеграція. Пластична партитура поєднується з іншими елементами вистави: текстом, музикою, сценографією, світловими ефектами. Це дозволяє уникнути розриву між тілесною та вербальною структурою вистави [5, 171-174].

П'ятий етап – фіксація та репетиційне закріплення. Створені композиції записуються у вигляді схем, схеморухів, відеофрагментів або вербальних описів, після чого відпрацьовуються до стану автоматичного відтворення без втрати внутрішньої правди.

Останній етап – рефлексія та корекція. Після серії прогонів відбувається аналіз: які моменти потребують посилення, де відбувається втрата енергії чи сенсу.

Коригування партитури здійснюється на основі тілесних відчуттів акторів та візуального аналізу дії.

Окрему увагу в методології варто приділити поняттю музичності руху. За спостереженнями дослідників, ритм, динаміка і пауза в тілесній та мімічній дії сприймаються глядачем подібно до музичного твору і виділяються не лише з точки зору сприйняття моделі розповіді, а й як окремої частини сценічної дії [13, 45-47].

Відома хореограф Анна Гальпрін зазначала, що навіть у відсутності реальної музики тіло генерує власну енергію, інерцію і ритм, а як наслідок – внутрішню мелодію, через варіації рухів у часі та просторі [14, 34-36]. У театральній практиці цей підхід виявляється у побудові пластичних фраз, що мають власний ритмічний малюнок, акценти, кульмінації.

У роботі з партитурою доцільно застосовувати поняття темпоритму вистави. Наприклад, у виставі, що має драматичну напругу, переважатиме рваний, обірваний ритм рухів та фізичної дії; у медитативній постановці – плавний, хвилеподібний темпоритм.

Тренінгові вправи на розвиток тілесної музичності для акторів можуть включати:

- імпровізацію під різні музичні треки (змінюючи темп руху);
- виконання тієї самої рухової комбінації в різних ритмічних малюнках;
- пошук власного «музичного тону» для кожного персонажа.

Одним із ключових інструментів створення глибокої та переконливої пластичної партитури є пауза. Теоретики театру, зокрема Пітер Брук, підкреслювали, що тиша і нерухомість на сцені є такими ж активними елементами композиції, як і дія, навіть відсутність сцени але при умові існування актора і глядача можна вважати театральним актом [15, 11].

В процесі роботи над виставою пауза виконує кілька функцій:

- створює контраст із рухом, підсилюючи його емоційний вплив;
- дозволяє акторам і глядачам осмислити попередню дію;
- накопичує енергію перед наступним імпульсом.

В роботі над пластичною партитурою для режисера важливо навчити актора утримувати паузу як стан активної присутності, а не повної зупинки. Тобто під час паузи сценічне існування не закінчується, а іноді навіть набирає темпоритм через внутрішній монолог

акторів. Для цього застосовуються вправи на «живу нерухомість», де актор зберігає внутрішній рух навіть у статичному положенні.

Пластична партитура, насичена органічними паузами, стає більш ритмічно багатою, гнучкою, драматургічно наповненою та легше сприймається глядачем.

Український театр має глибоку традицію тілесної виразності, яка виявляється і в народних обрядових практиках, і в експериментальному театрі ХХ століття.

У виставах Леся Курбаса пластична дія розглядалася як спосіб створення емоційного резонансу, ритмізації сценічного простору, формування підсвідомого пластичного тексту [9, 233-243].

Сучасні приклади: театр «ДАХ», театр імені Леся Курбаса у Львові – активно розробляють напрям тілесного театру. У постановках Влада Троїцького пластична партитура часто є самостійною драматургічною структурою, що існує паралельно до вербального тексту.

Іншим прикладом є вистави Театру драми і комедії на лівому березі Дніпра («Безодня», «Баден-Баден»), де тілесна дія актора виконує смислоутворюючу функцію, а пластика вибудовується як ритмічно-композиційний організм.

Дослідження тілесної пам'яті в українській акторській школі свідчить про важливість традиційних пластичних кодів: жестів, поз, ритмів, характерних для української культури, які інтегруються в сучасні режисерські рішення [16, 137].

Розвиток цифрових технологій відкриває нові можливості для роботи над пластичною партитурою. Системи motion capture дозволяють фіксувати найменші нюанси рухів акторів і створювати тривимірні моделі сценічної дії.

Використання відеозаписів репетицій дає змогу акторам аналізувати свою пластичну поведінку з боку, виявляти ритмічні неточності, слабкі місця у композиції.

Перспективним є застосування сенсорних систем для фіксації біомеханічних параметрів руху актора (швидкість, амплітуда, баланс), що може стати основою для створення об'єктивних тренінгових програм розвитку пластики.

Висновки. У ході дослідження визначено ключові методологічні принципи створення пластичної партитури вистави як драматургічно значущої структури, здатної самостійно моделювати емоційний наратив. Запропоновано шість етапів її формування:

концептуалізація, генерація рухового матеріалу, композиція, інтеграція, фіксація та рефлексія – кожен з яких має специфічні інструменти й аналітичні механізми. Особливу увагу приділено музичності руху, роботі з паузою, тілесній пам'яті актора, ритмопластичному моделюванню. Уперше систематизовано методику в контексті українського театру з урахуванням як класичних, так і сучасних підходів. Перспективними визнано цифрову фіксацію партитур та міждисциплінарну інтеграцію театру, хореографії й нейронаук.

Література

1. Абрамович О. О., Кудренко А. А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. № 9. С. 133–136.
2. Курбас Л. Березіль : із творчої спадщини / упоряд. та авт. прим. М. Лабінський ; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
3. Rizzolatti G., Corrado S. Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience. Oxford University Press, 2008. 256 p.
4. Никоненко Р. Формування понятійно-категоріального апарату в дослідженнях з пластичної режисури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 2 С. 119–126.
5. Grotowski J. Teatr a rytuał. *Dialog*. 1969. № 8. S. 64–74.
6. Glavin J. J. Little Dorrit as «Poor Theatre»: Dickens through Grotowski. *Dramatic Dickens* / Ed. C. H. MacKay. London, 1989. P. 110–124.
7. Eugenio B., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. London : Routledge, 2003. 320 p.
8. Laban R., Ullmann L. The Mastery of Movement. London : Macdonald & Evans Ltd, 1971. 208 p.
9. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
10. Zarrilli P. B. Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski. Routledge, 2012. 258 p.
11. Чернишова А. М., Заведія О. Б. Пластичність актора: сучасні підходи та методики. *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions* : Proc. of the 3rd Intern. Sci. and Practical Conf., March 3-5, 2025, Bergen, Norway : Collection of Sci. Papers. Norway, 2025. С. 26–28.
12. Косодій Д. А. Формування пластичних вмінь у майбутніх акторів засобами хореографії : кваліфікац. робота магістра, спец. 011 Освітні, педагогічні науки / Запоріж. нац. ун-т. Запоріжжя, 2021. 81 с.
13. Kemp R. Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance. Routledge, 2012. 232 p.
14. Halprin A. Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance. Wesleyan University Press, 1995. 298 p.
15. Brook P. The Empty Space. London, 1968. 160 p.
16. Гула Є. П. Пластика в мистецтві України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 135–140.

References

1. Abramovych, O. O., & Kudrenko, A. A. (2019). Stage Plastics in the Context of Contemporary Academic Arts. *Molodyi vchenyi*, 9(1), 133-136 [in Ukrainian].
2. Kurbas, L. (1988). Berezil: From the Creative. Kyiv [in Ukrainian].
3. Rizzolatti, G., & Corrado, S. (2008). Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience. Oxford University Press [in English].
4. Nykonenko, R. (2023). Formation of the Conceptual and Categorical Apparatus in Research on Plastic Directing. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo*, 6(2), 119–126 [in Ukrainian].
5. Grotowski, J. (1968). Teatr a rytuał. *Dialog*, 8, 64–74 [in Polish].
6. Glavin, J. J. (1989). Little Dorrit as ‘Poor Theatre’: Dickens through Grotowski. In C. H. MacKay (Ed.), *Dramatic Dickens* (pp. 110–124). Palgrave Macmillan [in English].
7. Eugenio, B., & Savarese, N. (2003). A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. Routledge [in English].
8. Laban, R., & Ullmann, L. (1971). The Mastery of Movement. Macdonald & Evans Ltd [in English].
9. Kurbas, L. & Labinskyi, M. (Ed.). (2001). Philosophy of the Theatre. Kyiv [in Ukrainian].
10. Zarrilli, P. B. (2012). Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski. Routledge [in English].
11. Chernysheva, A. M., & Zavedia, O. B. (2025). Actor's Plasticity: Modern Approaches and Methods. In *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions* (pp. 26–28). Norway [in Ukrainian].
12. Kosodii, D. A. (2021). Formation of Plastic Skills in Future Actors by Means of Choreography. *Master's Thesis. Zaporizhzhia* [in Ukrainian].
13. Kemp, R. (2012). Embodied Acting: What Neuroscience Tells us about Performance. Routledge [in English].
14. Halprin, A. (1995). Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance. Wesleyan University Press [in English].
15. Brook, P. (1968). The Empty Space. London [in English].
16. Hula, Y. (2017). The plastic in Ukrainian Art. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 135–140 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2025
Отримано після доопрацювання 13.06.2025
Прийнято до друку 23.06.2025