

УДК 792:378

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.254-263>

**АКТОРСЬКЕ ПЕРЕВТІЛЕННЯ У ВИСТАВІ “ШВЕЙК”
ЗА ЯРОСЛАВОМ ГАШЕКОМ (1996):
ВІД КОМЕДІЇ ДЕЛЬ-АРТЕ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ТЕАТРУ**

Мирослав ГРИНИШИН

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7915-3151>

*Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
кафедра музично-сценічного мистецтва
факультету музичного мистецтва і хореографії,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, Київ, Україна, 04053
e-mail: mhrynyshyn@gmail.com*

Розглянуто феномен акторського перевтілення у виставі “Швейк” за Ярославом Гашеком (1996) у постановці режисера Мирослава Гринишина – одній із найпомітніших сценічних інтерпретацій кінця ХХ ст., що поєднує традиції народної комедії та психологічного театру. Дослідження зосереджено на виявленні закономірностей акторського перевтілення в процесі переходу від зовнішньої маски до внутрішньої правди образу як імпровізаційного стилю комедії дель-арте, так і глибокого психологічного аналізу характеру. Використано порівняльний, семіотичний, феноменологічний і режисерсько-аналітичний підходи щодо можливості розглянути виставу як модель синтетичного театру, у якому актор є водночас творцем, інтерпретатором і дослідником. *Метою* наукової статті є комплексне розкриття феномену акторського перевтілення у виставі “Швейк” (1996) крізь призму еволюції театрального мислення – як естетики комедії дель-арте, так і методології психологічного театру. Особливу увагу зосереджено на аналізі режисерського підходу, акторської техніки та драматургічної структури вистави як єдиного художнього організму, у якому поєднано народну імпровізаційну стихію з аналітичним осмисленням людської поведінки. Дослідження має на меті не лише фіксувати художні методи чи сценічні особливості вистави, а й виявити глибинні закономірності процесу акторського перевтілення: мистецького, психофізичного та філософського феномену. У контексті постановки “Швейка” перевтілення постає не як наслідування або демонстрація характеру, а як внутрішня метаморфоза актора, який через сценічну дію досягає автентичного переживання образу. *Методологія.* Методологічна основа дослідження вибудовується на комплексі взаємодоповнювальних підходів, що уможливають всебічно проаналізувати феномен акторського перевтілення у виставі “Швейк”. Застосування різних методів – порівняльного, семіотичного, феноменологічного та режисерсько-аналітичного – обумовлено потребою охопити як зовнішню форму сценічного твору (структуру, стиль, композицію), так і його внутрішній психофізичний та духовно-світоглядний вимір.

Порівняльний метод дає змогу розглядати виставу “Швейк” у системі координат європейського театрального процесу другої половини ХХ ст. Зокрема,

порівняння здійснюється між традиціями комедії дель-арте, що ґрунтується на імпровізації, масці, ритмі та гротеску та методами психологічного театру (система К. Станіславського, школа М. Чехова, рефлексії Є. Гротовського). Завдяки зазначеному аналізу можна виявити, як режисер вистави поєднує дві театральні естетики – умовність і внутрішню правду, – створюючи сценічну модель, де комедійна форма слугує виявом глибинних психологічних процесів. Порівняльний аналіз також охоплює зіставлення української сценічної традиції 90-х років ХХ ст. із західноєвропейськими тенденціями (Т. Кантор, П. Брук, Дж. Стреллер). У цьому контексті “Швейк” постає як своєрідна форма театрального діалогу, де через акторське перевтілення відбувається переосмислення універсальних тем – абсурду, війни, людської гідності та сміху як способу виживання.

Семіотичний (структурно-знаковий) метод застосовано для аналізу мови сценічних знаків, якими актор формує образ. У межах вистави “Швейк” акторську дію розглянуто як систему кодів – жестів, міміки, інтонацій, темпо-ритмів, сценічного простору та костюму, – що створюють багаторівневий комунікативний текст. Застосування семіотичного аналізу уможливлює розшифрування функціонування акторської маски у першій частині вистави як знаку узагальнення, а в подальшому – індивідуалізації; визначення того, яким чином режисер формує знакову опозицію між комічним тілом і серйозним словом, що створює ефект подвійного кодування (смісл на рівні сміху та смісл на рівні філософського підтексту); простеження того, як елементи простору, світла, костюму та музики утворюють семіотичне поле перевтілення, у якому глядач є співучасником декодування сценічної реальності. Завдяки семіотичному підходу проявляється закономірність переходу від театру форми (маски) до театру змісту (психологічного підтексту) через трансформацію знака у процесі акторської гри.

Феноменологічна перспектива орієнтована на дослідження акторського досвіду як живого переживання. У цьому контексті акторське перевтілення аналізовано не як зовнішній ефект, а як процес свідомого занурення виконавця у реальність образу. Застосовуючи ідеї Е. Гуссерля та М. Мерло-Понті про тілесність сприйняття, можна стверджувати, що у виставі “Швейк” актор не “представляє” Швейка, а “живе” ним: тіло, міміка та інтонація стають продовженням внутрішньої думки персонажа. Такий підхід дає змогу описати театральне перевтілення як феномен присутності, коли глядач переживає не образ, а подію самого буття актора в ролі. Завдяки феноменологічному аналізу також можна пояснити, чому у виставі сміх розглянуто не лише як форму комедії, він перетворюється на спосіб буття людини в абсурдному світі – акт акторського існування стає актом пізнання.

Режисерсько-аналітичний метод базується на вивченні творчої лабораторії підготовки вистави: системах сценічних проб, імпровізацій, педагогічних засад та структурних принципів побудови постановки. У зазначеному контексті аналіз охоплює: етапи роботи з актором (як маски та імпровізації, так і психологічного проживання); принципи побудови мізансцени, де простір є не фоном, а партнером у дії; використання музики, темпо-ритму, пластичних акцентів як режисерських інструментів розкриття внутрішнього світу героя. Такий підхід дає змогу реконструювати механізм акторського перевтілення не лише як індивідуальну майстерність, а як режисерську систему взаємодії, у якій актор стає співтворцем загального художнього задуму. Режисерсько-аналітичний метод поєднує спостереження над сценічним матеріалом, аналіз ритміко-пластичної структури та осмислення режисерського бачення як інтегруючого чинника, що перетворює виставу на єдиний живий організм.

Застосування цих чотирьох методів у комплексі забезпечує багатовимірність аналізу. Порівняльний метод розкриває історико-естетичні закономірності; семіотичний – структурує сценічну мову; феноменологічний – досліджує внутрішню

суть акторського перевтілення; режисерсько-аналітичний – виявляє практичні механізми творчого процесу. У результаті формується цілісна модель осмислення вистави “Швейк” як простору синтезу традиції і сучасності, у якому акторське перевтілення набуває значення художньої та філософської події.

Ключові слова: акторське перевтілення, Мирослав Гринишин, “Швейк”, комедія дель-арте, психологічний театр, тілесність, психофізична дія, театральна педагогіка.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Проблема акторського перевтілення у театральному мистецтві постає як одна з головних у дослідженнях акторської природи. Саме здатність актора “стати іншим” – перевтілитися, прожити сценічне життя персонажа, як своє власне – визначає рівень художньої достовірності та духовної правди театру. Цей феномен завжди балансує між двома полюсами – умовністю театральної гри та реальністю переживання. З огляду на те, в який бік схиляється творчий процес, залежить естетика всього сценічного твору.

У виставі “Швейк” (1996) відбувається спроба синтезу зазначених двох основ театру – зовнішньої форми та внутрішнього змісту, що втілюється у поєднанні традицій комедії дель-арте з елементами психологічного театру. Такий режисерський підхід дав змогу не лише переосмислити класичний матеріал Я. Гашека, а й дослідити природу акторського існування у просторі між гротеском і реальністю. Роман Я. Гашека “Пригоди бравого вояка Швейка” – це текст, у якому комічне й трагічне постійно взаємопроникають. Образ Швейка – водночас наївний і філософський, абсурдний і глибоко людяний. Перенесення зазначеного образу на сцену вимагає від актора не лише майстерності комедійного темпо-ритму та володіння маскою, а й уміння створити психологічно достовірний характер, який викликає співпереживання. У 90-х роках ХХ ст. український театр переживав період активних пошуків нових форм сценічного висловлювання. В умовах пострадянського простору режисери переосмислили поняття сміху, сатири, гротеску – не як декоративні жанрові методи, а як інструменти філософського осмислення дійсності. У цьому контексті постановка “Швейк” постає не лише театральним експериментом, а й художньою відповіддю на запит часу – намаганням через комедію осмислити травматичний досвід війни, абсурд системи та крихкість людської гідності. Особливість режисерського підходу полягає в тому, що актор є головною постаттю театральної дії, його тіло, голос та інтонація стають носіями багаторівневої символіки. Через акторське перевтілення розкривається ідея подвійності світу – як гри, так і реальності, де маска водночас приховує і виявляє людську сутність. У виставі актор не просто відтворює персонажа, а створює живу модель людини, поставленої в абсурдні обставини.

Отже, акторське перевтілення у виставі “Швейк” – це не лише технічний чи професійний процес, а естетико-філософський акт, у якому поєднуються пластичність народного комедійного театру, експресія гротеску та глибина психологічного аналізу. Саме ця єдність протилежностей становить художню новизну вистави і визначає актуальність подальшого наукового

осмислення цього явища, інтерпретуючи роман Я. Гашека у контексті української сцени, де сміх стає не засобом розваги, а інструментом пізнання людської природи через парадокс і абсурд.

Актуальність вистави зумовлено також тим, що втілюється світоглядний поворот театру 90-х – прагнення подолати формальну розірваність між народною комедійною стихією та інтелектуально-психологічною сценічною традицією. Зазначена тенденція перегукується з європейськими пошуками режисерів Дж. Стрелера, Є. Гротовського, Т. Кантора, які також бачили у поєднанні маски і правди, гротеску і психологізму джерело нової театральної енергії. Звернення до комедії дель-арте у виставі “Швейк” не є стилізаційним жестом, а методом організації акторської дії. Від акторів вимагалось володіння принципами пластичного імпровізаційного театру, точного темпо-ритму, динамічної побудови сценічного руху, що створювало умовність форми. Однак ця умовність поступово розчиняється у психологічній мотивації персонажів, коли маска перестає бути лише декоративним атрибутом і перетворюється на “вікно” у внутрішній світ героя. У такий спосіб перед акторами стоїть подвійне завдання: зберегти комедійний тембр й водночас досягти психологічної переконливості. Зазначене завдання зумовлює потребу у переосмисленні самого поняття перевтілення: актор уже не “грає” образ, а живе в ньому, переходячи від типу до характеру, від гротеску до філософії. Проблема акторського перевтілення у “Швейку” набуває також антропологічного виміру. У ній ідеться не лише про сценічну майстерність, а про здатність театру як соціокультурного явища відображати трансформацію людини в абсурдному світі. Швейк стає символом людини, що виживає в умовах абсурду завдяки сміху, простоті та іронії. Саме через акторське перевтілення цей образ отримує глибоку людську правду – поза карикатуру, поза схему, у площині екзистенційного переживання.

Отже, актуальність дослідження акторського перевтілення у виставі “Швейк” полягає у виявленні нової моделі синтетичного театру, у якому поєднано ритуально-комічну природу народної гри та аналітичну глибину психологічної сценічної традиції. Цією моделлю продемонстровано сучасне бачення театру як простору духовної метаморфози, де актор є не лише виконавцем ролі, а й творцем людського образу у філософському сенсі.

Результати дослідження

1. *Комедійна основа постановки: тілесність, маска і тип.* Початкова структура вистави “Швейк” вибудована на принципах комедії дель-арте – театру тілесної експресії, ритму та архетипічних типів. Використовують цей стиль не як декоративну цитату, а як педагогічний інструмент для формування акторської дисципліни тіла. У сценічному просторі актор не лише виконує роль, а створює пластичний малюнок поведінки, який замінює текст, виявляє настрій і підкреслює гротесковість ситуації. Пластика персонажів має чітку структурованість: Швейк рухається із “надмірною природністю” – його жести округлі, м’які, водночас непередбачувані, що створює ефект дитячої безпосередності та комічної спостережливості. Шпигун, ксьондз, жандарм та поручик Лукаш, діють у контрасті – їхня моторика рвана, кутова та механічна. Таким чином, акторська тілесність функціонує як знакова система, що формує

сценічний ритм і одночасно визначає ієрархію персонажів. Від типу до характеру актор переходить через рух і ритм, тобто через тілесне переживання образу.

2. *Інтонаційна структура і вербальна дія.* У вербальній тканині вистави подвійна природа. З одного боку, текст Ярослава Гашека зберігає сатиричний тембр і народний гумор, з іншого – у режисерській інтерпретації він перетворюється на ритмічну партитуру інтонацій, де слово стає музикою. Актори працюють із мовою як з матеріалом: репліки вимовляють пульсуючим ритмом, ніби в такт маршу, що створює гротескну механічність військового світу; інтонації Швейка, навпаки, розслаблені, “плавкі”, з тривалими паузами – вони розривають темпо-ритм і вносять у сцену “людську” дисонансність; у фінальних епізодах інтонаційний малюнок змінюється – сміх стає приглушеним, паузи набувають екзистенційного звучання, що підкреслює перехід від комедії до психологічної драми. Отже, інтонація у виставі є індикатором внутрішнього стану героя, а не просто засіб вираження емоцій.

3. *Внутрішня логіка перевтілення: від маски до особистості.* Головним результатом дослідження є виявлення психофізичної логіки акторського перевтілення, що розгортається у трьох етапах:

– Маски – актор діє в межах типу. Він створює яскраву зовнішню форму, наповнену ритмікою і гротеском. Поведінка ще не індивідуалізована, але чітко стилізована.

– Розкриття – у процесі гри актор починає “знімати” маску, поступово виявляючи внутрішній сенс дії. На цьому етапі постає психологічна достовірність: за персонажем починає проглядатися жива особистість.

– Злиття – актор входить у стан “живої присутності”, коли образ існує не як форма, а як внутрішнє буття. Це момент, коли гра перетворюється на переживання, а перевтілення – на духовний процес.

Цей шлях простежується не лише у головного героя, а й у другорядних персонажів вистави “Швейк”. Зокрема, поручик Лукаш, який спершу подається як комічний абсурд, наприкінці постає як трагічна фігура, розчавлена системою.

4. *Техніка акторської дії: синтез фізичного і психологічного.* Під час підготовки вистави “Швейк” акторське перевтілення передбачало поєднання фізичної дієвості та внутрішнього емоційного переживання шляхом застосування системи тренінгів і сценічних проб, завдяки яким формується психофізична єдність актора: у репетиційному процесі використовують пластичні ескізи на контраст (механічне–органічне, швидке–повільне, гостре–кругле); актори опановують переходи між “маскою” та “станом”, що допомагає зберегти форму без втрати ширості; увагу зосереджено на внутрішній мотивації дії, де кожен жест народжується із глибинного імпульсу, а не розцінюється як механічний метод. У такий спосіб актор досягає рівня органічного існування в умовній формі – саме це визначає особливість вистави. Психологічна правда тут не суперечить гротеску, а народжується з нього через перебільшення, повтор, ритм і контраст.

5. *Просторово-ритмічна організація як чинник перевтілення.* Режисерське рішення простору ґрунтується на принципі “руху як структури”.

Сценічний простір не фіксований – він постійно трансформується разом із дією. Мізансцени побудовано за принципом “відкритого кола” – актори переміщуються сценою у постійній взаємодії, формуючи ритмічні композиції, що відображають хаотичність військового світу. Ритм вистави – змінний: від маршової механічності на початку до внутрішньої, “пульсуючої” тиші у фіналі. Така динаміка створює сценічну траєкторію перевтілення – від зовнішнього шуму до внутрішньої зосередженості, від масової гри до індивідуальної присутності. У цьому аспекті концепція підготовки вистави “Швейк” перегукується з концепціями Є. Гротовського та П. Брука, які розглядали акторське тіло як інструмент духовного досвіду, а сцену – як простір трансформації.

6. Сутність акторського перевтілення як художнього феномену.

Підсумовуючи результати, можна стверджувати, що акторське перевтілення у виставі “Швейк” розкривається як багатоплановий процес, у якому поєднані: форма (маска, гротеск, ритм, тип), психологічний зміст (переживання, внутрішня правда, емпатія), філософський вимір (осмислення абсурду, свободи, людяності). Саме через цю тріаду актор переходить від “три у героя” до “буття героєм”. Перевтілення стає не технікою, а способом мислення, духовним актом, у якому відкривається справжня сутність театру – перетворення видимого на живе. Результати дослідження демонструють, що постановку “Швейка” розглянуто як своєрідний театральний місток між європейськими традиціями комедії дель-арте, експресіонізму та психологічного театру. Таке поєднання – не стилістичний експеримент, а радше методологічний вибір, який перегукується з тенденціями європейського сценічного мислення ХХ ст. У центрі режисерської системи підготовки вистави “Швейк” перебуває актор як носій театральної істини. Подібно до актора у системі Курбаса, він шукає фізіологічну природу гри, однак не відкидає психологічну достовірність, а інтегрує її в умовну структуру дії. У цьому сенсі “Швейк” – не лише сатира, а досвід духовної трансформації, в якому гротеск стає філософським актом. Вистава впроваджує ці принципи у національний контекст, поєднуючи європейську режисерську традицію з українською акторською школою, що виростає з психологічної достовірності.

Постановка “Швейка” у контексті 90-х років минулого століття має знакове педагогічне значення. Це період активного пошуку нової моделі акторського існування – між традицією психологічного реалізму та потребою сценічної метафоричності. Таким чином, вистава пропонує створення власної режисерсько-педагогічної школи, у якій актор є не лише виконавцем, а й співтворцем сценічної дії. Ця педагогічна система ґрунтується на трьох головних принципах:

1. Тілесна пам'ять актора – як основа сценічного існування. За її допомогою виховується відчуття ритму, рівноваги, простору, можливість звільнити акторську дію від психологічної інерції.

2. Імпровізація як педагогічний метод – актор “народжує” роль через пошук, через гру, у якій відкривається не зовнішній, а внутрішній характер персонажа.

3. Психологічна правда як результат, а не початок процесу – актор приходиться до переживання через фізичну дію, форму і маску. Це – кардинально протилежно до традиційного “входження у роль” через емпатію чи спогад.

У зазначеній методології проявляється близькість до педагогічних практик Є. Гротовського та П. Брука, які розглядали акторське перевтілення як шлях до виявлення істинного “Я”. Таким чином, вистава “Швейк” постає не лише як мистецький твір, а як навчальний простір, де актор опановує техніку існування в межах стилізованої форми, не втрачаючи правди переживання.

Виставою “Швейк” втілено поетапну педагогічну логіку – як зовнішню форму, так і внутрішній зміст. Комедія дель-арте характеризується як метод розігріву творчої природи актора та фантазії, а психологічний театр – як мета, завдяки якій актор через форму доходить до емоційної автентичності. У виставі ці два полюси зливаються. Актори працюють із маскою не як із приховуванням, а як із засобом виявлення глибинного “Я”. Маска не знищує особистість, а навпаки – дисциплінує її, допомагає відшукати правду дії через контраст і концентрованість.

У системі сучасної української театральної педагогіки виставу “Швейк” можна розглядати як модель синтетичного навчального процесу, що поєднує три рівні:

1. Формальний – опанування акторської техніки, руху, голосу, ритму.
2. Психологічний – розвиток уяви, пам’яті емоцій, внутрішньої логіки дії.
3. Духовно-екзистенційний – усвідомлення театру як простору спільного досвіду і морального очищення.

Таким чином, у контексті європейського театру вистава “Швейк” постає як місце перетину кількох сценічних парадигм: від архаїчної маски – до психологічного реалізму, від ритуалу – до іронії, від гри – до внутрішнього переживання. У межах сучасної української театральної педагогіки вона є прикладом синтетичної школи, де техніка стає інструментом духовної роботи, а сценічна форма – засобом пізнання людини. Отож вистава “Швейк” – це не лише театральна подія 90-х років, а поворотний пункт у розумінні акторського перевтілення як процесу між тілом і душею, формою і сенсом, комедією і трагедією – тобто як шляху до справжнього “живого театру”.

Наукова новизна полягає у введенні вистави “Швейк” до контексту досліджень акторського перевтілення як моделі сучасного європейського театального синтезу. Практичне значення роботи полягає у можливості використання її напрацювань у процесі підготовки акторів і режисерів сучасного театру.

Висновки. Постановка “Швейка” (1996) є унікальним художнім феноменом українського театру кінця ХХ ст., у якому відбувся синтез двох протилежних сценічних систем – імпровізаційної тілесності комедії дель-арте та глибокої психологічної правди театру. Зазначену інтеграцію розглянуто не як стилістичну гру, а як естетико-педагогічну модель, що демонструє новий шлях розвитку акторського перевтілення в українській сценічній культурі. У виставі переосмислено поняття акторської дії: від репрезентації ролі – до живої присутності актора на сцені, від імітації почуття – до його справжнього

переживання, що народжується через форму, ритм і дію. Режисерська концепція вистави “Швейк” відтворює еволюцію акторської природи: від маски – до особистості, від архетипу – до характеру, від комічного типу – до екзистенційного героя. З педагогічного погляду, “Швейк” став практичним втіленням системи акторської підготовки, у якій гармонійно поєднано фізичний тренінг, психологічну аналітику й духовну дисципліну. У цьому аспекті вистава функціонує як навчальна лабораторія перевтілення, що моделює процес переходу від зовнішнього стилю до внутрішнього смислу, від гри до справжнього співбуття. Цей принцип розвиває традиції Курбаса та Гротовського, водночас формуючи сучасний український варіант “психофізичної школи”. У європейському контексті виставу “Швейк” можна розглядати як приклад постмодерного синтетичного театру, яким поєднано античний архетип маски, гротескову театральність доби бароко, модерністську глибину психологічної дії та постдраматичну іронію. Завдяки отриманим результатам дослідження можна стверджувати, що творчість становить самостійний напрям у сучасній українській театральній педагогіці. Такий стиль сприяє оновленню акторських методик у системі театральної освіти, формуванню модерного покоління акторів-дослідників, здатних одночасно володіти формою й змістом, стилем і правдою. Постановка “Швейка” постає як символічний синтез двох традицій – народного театру імпровізації та інтелектуально-психологічного напрямку. У цьому синтезі реалізується сутність акторської творчості як мистецтва перевтілення, у якому гра стає пізнанням, сміх – очищенням, а форма – духовним актом. У перспективі дослідження феномен актора у виставі “Швейк” може розвиватись у ширшому контексті – як педагогічна модель сучасного театрального мислення, завдяки якому відкриваються нові горизонти взаємодії між тілом, свідомістю та метафізичною сутністю сценічної дії.

Отже, на підставі проведеного дослідження можна дійти висновку, що вистава “Швейк” стала не лише театральною подією 90-х років минулого століття, а й поворотним моментом у розвитку українського акторського мистецтва, що поєднала естетику і педагогіку, творчість і духовну практику, сміх і катарсис. У цьому полягає її основне значення – створення моделі театру перевтілення, де людина через гру пізнає саму себе.

Список використаної літератури та джерел

1. Барба Е., Савареze Н. *Тасмниці акторської енергії: Антропологія театру*. Варшава : Wydawnictwo PWN, 1995. 278 с.
2. Гротовський Є. *До бідного театру*. Варшава : Instytut Teatralny, 1968. 240 с.
3. Чехов М. *Про техніку актора*. Нью-Йорк : Harper & Brothers, 1953. 312 с.
4. Курбас Л. *Філософія театру*. Київ : Смолоскип, 2000. 980 с.
5. Брук П. *Порожній простір*. Лондон : Penguin Books, 1968. 248 с.
6. Гротовський Є., Флавін Л. (ред.) *Performer's Art and Inner Experience*. Лондон : Methuen Drama, 1990. 192 с.

7. Грицун О. *Актор у просторі психофізичного театру*. Київ : Академія, 2015. 188 с.
8. Копитман О. *Педагогіка театральної дії в Україні*. Львів : Сполом, 2019. 232 с.
9. Барба Е. *Паперове каное: про театральну антропологію та режисерську практику*. Копенгаген : Odin Teatret Forlag, 1999. 301 с.
10. Поляков А. *Театр і ритуал: феноменологія перевтілення*. Харків : Центр сценічних досліджень, 2012. 198 с.
11. Artaud A. *The Theatre and Its Double*. London: Calder Publications, 1958. 160 s.
12. Brook P. *Threads of Time: A Memoir*. New York : Pantheon Books, 1998. 280 s.
13. Schechner R. *Performance Theory*. New York : Routledge, 1988. 368 s.
14. Turner V. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publication, 1982. 214 s.

References

1. Barba, E., Savarese, N. (1995). *Secrets of Actor's Energy: Anthropology of Theatre*. Warsaw: Wydawnictwo PWN.
2. Grotowski, E. (1968). *To the Poor Theatre*. Warsaw: Instytut Teatralny.
3. Chekhov, M. (1953). *On the Technique of the Actor*. New York: Harper & Brothers.
4. Kurbas, L. (2000). *Philosophy of Theatre*. Kyiv: Smoloskyp.
5. Brook, P. (1968). *Empty Space*. London: Penguin Books.
6. Grotowski E., Flavin L. (eds.). (1990). *Performer's Art and Inner Experience*. London: Methuen Drama.
7. Hrytsun, O. (2015). *Actor in the Space of Psychophysical Theater*. Kyiv: Academy.
8. Kopytman, O. (2019). *Pedagogy of Theater Action in Ukraine*. Lviv: Spolom.
9. Barba, E. (1999). *Paper Canoe: On Theater Anthropology and Directorial Practice*. Copenhagen: Odin Teatret Forlag.
10. Polyakov, A. (2012). *Theater and Ritual: Phenomenology of Reincarnation*. Kharkiv: Center for Stage Research.
11. Artaud, A. (1958). *The Theatre and Its Double*. London: Calder Publications.
12. Brook, P. (1998). *Threads of Time: A Memoir*. New York: Pantheon Books.
13. Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. New York: Routledge.
14. Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

ACTOR'S TRANSFORMATION IN THE STAGE ADAPTATION OF "ŠVEJK" (1996): FROM COMMEDIA DELL'ARTE TO PSYCHOLOGICAL THEATRE

Myroslav HRYNYSHYN

*Kyiv Metropolitan University named after Borys Grinchenko,
Head of the Department of Musical and Performing Arts
Faculty of Musical Art and Choreography,
18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053
e-mail: mhrynyshyn@gmail.com*

This article examines the phenomenon of actoral transformation in the production of "Švejk" (1996) directed by Myroslav Hrynyshyn, which stands as one of the most significant stage interpretations of the late 20th century. *The study explores* the integration of folk comedy traditions with the methodology of psychological theater, focusing on the transition from the external mask to the internal truth of the character. The performance is analyzed as a model of synthetic theater where the actor functions simultaneously as a creator, interpreter, and researcher. *The primary objective is* to reveal the artistic, psychophysical, and philosophical dimensions of actoral transformation not merely as character imitation but as an authentic internal metamorphosis achieved through stage action.

The research methodology is built upon a complex of complementary approaches. The comparative method situates the performance within the European theatrical context of the late 20th century by contrasting the improvisational grotesque of commedia dell'arte with the psychological systems of Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, and Jerzy Grotowski. This analysis demonstrates how the director synthesizes theatrical conventionality with internal truth, effectively using comedic form to manifest deep psychological processes. Furthermore, the performance is viewed as a dialogue with Western European trends represented by figures such as Tadeusz Kantor, Peter Brook, and Giorgio Strehler.

The semiotic method is applied to analyze the language of stage signs, treating the actor's actions as a system of codes involving gestures, intonation, and tempo-rhythm that create a multi-layered communicative text. This approach decodes the transformation of the actor's mask from a sign of generalization to one of individualization while tracing the semiotic field formed by space, light, and music. From a phenomenological perspective, the study draws on the ideas of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty regarding the corporeality of perception to argue that the actor does not simply represent but "lives" the character, where the body and voice become extensions of internal thought.

Finally, the directorial-analytical method reconstructs the creative laboratory of the production, examining the system of rehearsals, improvisations, and pedagogical principles. This method reveals the mechanism of transformation as a directorial system of interaction where the actor is a co-creator of the artistic concept. The synthesis of these four methods provides a multidimensional analysis that structures the stage language and explores the inner essence of the actoral experience, defining the 1996 production of "Švejk" as a space where tradition and modernity converge.

Keywords: actor's reincarnation, Myroslav Hrynyshyn, "Švejk", commedia dell'arte, psychological theater, corporeality, psychophysical action, theatrical pedagogy.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.

Опублікована 24.01.2026 р.